

EL HOMBRE GRABADO

FEDERICO LONDOÑO GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Colombia

Sede Medellín

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Posgrado Maestría de Estética

Medellín

2000

EL HOMBRE GRABADO

FEDERICO LONDOÑO GONZÁLEZ

Tesis para optar por el título de
Maestría de Estética

Director
JUAN GONZALO MORENO

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Medellín
2000

“El hombre ilustrado era una acumulación de cohetes, y fuentes, y personas, dibujados y coloreados con tanta minuciosidad que uno creía oír las voces y los murmullos apagados de las multitudes que habitaban su cuerpo. Cuando la carne se estremecía, las manitas rosadas gesticulaban, los labios menudos se movían, en los ojitos verdes y rosados se cerraban los párpados. Había prados amarillos y ríos azules, y montañas y estrellas y soles y planetas, extendidos por el pecho del hombre ilustrado como una vía láctea.”

de **Ray Bradbury** (*El hombre ilustrado*)

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional de Colombia

A las Facultades de Ciencias Humanas y Económicas y de Arquitectura

Al grupo de Profesores de la Maestría de Estética

A los compañeros de Curso

A mi Familia

A mis amigos Dora Mejía y Jorge Mario Isaza

CONTENIDO.

BOCETO

DE CIERTAS FORMAS DE GRABAR EL PODER.

SABER, RITO Y MITO TAMBIÉN PASAN POR LA PRENSA DE GRABADO.

SE GRABAN IMÁGENES, PERO TAMBIÉN SIGNOS Y SÍMBOLOS.

EL HOMBRE - GRABADO.

BIBLIOGRAFÍA.

ILUSTRACIONES.

BOCETO.

El concepto de **estética ampliada** que desarrolla André Leroi-Gourhan, en *El gesto y la palabra*, nos hace reflexionar sobre la apreciación que tenemos del arte y del grabado bajo la óptica tradicional, viéndolo como una clasificación técnica, como un mundo restringido, como un hecho aislado, que no ofrece muchas conexiones con la realidad.

Este concepto y la realidad del grabado actual nos animan a ampliar la mirada.

Queremos dejar en claro, desde un principio, que vamos a mirar el asunto desde la óptica del arte y del artista grabador y que si tomamos prestados conceptos de la antropología, de la filosofía, de la semiología y de otras disciplinas, lo hacemos con todo respeto y sin la pretensión de agotar los temas en los que nos apoyamos.

Es así como nos atrevemos a citar textualmente los más diversos autores, pues encontramos en éstos un eco o un reflejo de nuestras inquietudes.

De la misma manera que un grabador va grabando su placa por etapas de mordido en el ácido, superponiendo estratos y tonalidades hasta conformar una imagen definitiva, nos hemos propuesto con este trabajo realizar algo así como un grabado del grabado. Trazando líneas, puntos, texturas provenientes de los más diversos ámbitos, sin otra pretensión que la de elaborar una imagen, que, como un grabado, sea completada por el observador y su bagaje.

El trabajo consiste pues, en elaborar un texto, que amplíe la mirada desde los puntos de vista filosófico, antropológico y semiótico, con el fin específico de obtener un material de consulta y una guía para el trabajo docente, que desde una perspectiva ampliada del asunto *hombre - grabado* nos permita afrontar y proponer estrategias, si no para afrontar el nuevo siglo, al menos para ponernos al día con los tiempos.

Hacer una nueva lectura del grabado y de su relación con el hombre, puede permitirnos establecer en la *superficie* hombre - grabado, relaciones entre ámbitos que en apariencia no tenían una relación directa, con el fin de proponer una nueva puesta en escena de este medio tan íntimamente ligado a nuestra

cultura. Es por esto, por lo que podemos atrevernos a leer que: *grabar* una información digital en un CD-R, para luego imprimirla, es una operación análoga a la de un grabador del siglo XVI, más ahora que la tipografía está al alcance de todos, pues el programa de computador más simple tiene por lo menos 5.000 tipos de letra, por lo que el trabajo en la pantalla tiene mucho que ver con el viejo oficio del grabador.

Dice Alain Renaud, en el texto *Comprender la imagen hoy*, sobre este problema:

“El filósofo Gilles Deleuze nos recuerda la importancia que conviene dar a las condiciones que “abren la visibilidad” gracias a las cuales “una formación histórica deja ver todo lo que puede”. Por tanto, una configuración cultural producirá, propondrá, incluso impondrá el conjunto de las condiciones materiales, semánticas y estéticas en las que y por las cuales lo social se deja ver al mismo tiempo que aquellas en las que y por las cuales se enuncia. Discursividad y visibilidad se ensamblan estrechamente; se refuerzan, se sostienen mutuamente. Palabras e imágenes, constituyen desde este punto de vista orgánico, no ya clases de objetos bien delimitadas, según los juegos entrelazados de los registros variables de enunciados (registro de la racionalidad) y de visibilidad (registro de la estética). Es ésta la renovación filosófica, urgente, de la problemática de lo visual, que pone en primer plano no ya el concepto de imagen, gravado históricamente por todo el peso de la tradición metafísica, sino aquel mucho mas global de visibilidad cultural, esencial para comprender la imagen hoy.”¹

Dice Renaud, que es necesario salir del punto de vista miope y reductivo del pensamiento técnico para adoptar un punto de vista global, antropológico, sobre los procedimientos tecnológicos de la producción generalizada de imágenes.

Renaud, lanza una propuesta que no desarrolla y que queda como un reto o una tarea por realizar, en el sentido en que es necesario considerar las operaciones técnico-lingüístico-estéticas desde un nuevo punto de vista. Al respecto dice:

*“A una tradicional y sin duda limitada aproximación metafísica de lo imaginario, convendrá oponer el punto de vista de **una antropología cultural de las superficies**, capaz de rendir cuentas de las mediaciones visuales, al mismo tiempo técnicas, semánticas y estéticas que organizan la producción y*

¹ ANCESCHI, Giovanni y otros. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra. 1989.

*reproducción de los sujetos humanos concretos de una cultura especial; de esta manera se podría hablar de algo así como el "hombre-cuadro", o el "hombre-cliché", o también el "hombre-pantalla" por ello bajo esta misma noción - el hombre - estaríamos obligados a tomar profundas diferencias de identidad internas y externas entre reales humanos que se completan según procedimientos óptico / iconográficos absolutamente diferentes." Concluye diciendo: "En esta historia aparentemente superficial de superficies se dirían sin duda cosas muy profundas."*²

Esta visión y el trabajo realizado por Régis Debray, en el libro *Vida y muerte de la imagen*, han generado la idea de que es posible abordar un tema, como el grabado, desde diversos puntos de vista sin tener que hacer un tratado de filosofía, de antropología o de semiótica.

Dice Debray en el texto *Vida y muerte de la imagen*:

"No se me escapa que es una osadía querer enlazar épocas, estilos y países, pues ya hay muchas parcelas que no pueden ser trabajadas mejor de lo que han sido."

*"Hay una **historia del arte**, pero el arte en nosotros no tiene historia. La imagen fabricada es fechada en su fabricación, y también en su recepción. Lo intemporal es la facultad que la imagen tiene de ser percibida incluso por ojos que no dominan el código."*³

Tradicionalmente se estudian los problemas aisladamente y en su esencia. Sin embargo, las consecuencias de la consolidación de estas superficies, en el tema que nos ocupa, han sido debidamente exploradas por McLuhan y por Debray en sus estudios acerca de la Mediología.

Las acciones del hombre en un determinado ámbito producen reacciones mucho más complejas que un enlace binario, por ejemplo, con la aparición del grabado entraron en desuso los calígrafos y los artesanos del pergamino, al tiempo que tomaron auge oficios como el del fabricante de papel y el del impresor y por ende el del encuadernador y el del coleccionista de libros. Aparecen las bibliotecas y el conocimiento se democratiza. Es una reacción en cadena similar a una reacción atómica, que hace que sea imposible abordar el tema con la simplicidad de *El grabado y su técnica*. Las nuevas teorías del pensamiento nos

² ANCESCHI, Giovanni y otros. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra. 1989. Página 18.

³ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona. Paidós. 1994. Páginas 15 y 36

hablan de la posibilidad de establecer relaciones distintas a las tradicionales. Esto nos permite trazar unas líneas imaginarias entre los temas con el fin de buscar posibles relaciones.

Tanto el asunto como el enfoque que adoptamos son muy extensos y no pretendemos aquí agotar un tema tan amplio. Nos proponemos efectuar una lectura menos restringida que contenga relaciones más flexibles y menos dogmáticas.

En el transcurso del desarrollo del trabajo y debido a lo extenso del tema, hemos encontrado una estructura grabada en el trasfondo de todos los temas tratados, que nos ha llevado a comprender que el verdadero asunto de nuestro trabajo se encontraba más allá de los objetivos buscados en un principio. Porque lo que se graba no son imágenes en un papel, sino mapas en la memoria colectiva. La gran cantidad de temas que abordamos estaban atravesados por una constante. Grabado y Memoria, de las que derivan grabado y estructura, huella, mapa, jerarquía, clasificación, orden, metodología, técnica, tecnología, rito, mito, signo, símbolo. No pretendemos aquí realizar un tratado sobre estos y otros conceptos. Más bien nos proponemos hacer un análisis de un tema desde distintas perspectivas, algo así como una mirada cubista, donde el observador camina alrededor del objeto.

Es así como desde la óptica del concepto del hombre grabado sobrevolamos una conducta estética, develando los esquemas grabados en las respuestas culturales del hombre.

Nuestro pensamiento, como una geografía, está surcado por unas cuencas talladas en el curso del tiempo que canalizan todo nuestro actuar y la forma como respondemos ante las acciones de nuestro entorno. No importa si el mundo que nos rodea se desordena; como el agua, retoma su cauce una vez es liberado nuevamente.

La lectura de la *Antropología Estructural* de Lévi-Strauss y de la *Rama Dorada* de Frazer, confirman la existencia de esas tramas subyacentes en las conductas humanas, que se expresan en primer término en sus acciones estéticas y artísticas y luego en algunas de las formas de organización social.

La bibliografía detallada al final del texto, no es la única bibliografía leída y consultada. Se ha consignado la bibliografía que ha sido citada en el texto de manera directa, a través de citas y de manera indirecta por medio de extractos, fichas o recuerdos que influyeron en la elaboración del texto. No quisimos en un

principio citar textos inalcanzables, por lejanos o por extraños y algunas de las citas que aparecen como directas, son versiones traducidas por el autor.

DE CIERTAS FORMAS DE GRABAR EL PODER.

En este trabajo nos proponemos hacer un recorrido por diversas actividades del hombre, que, aunadas, conforman su cultura, buscando en ellas el hombre grabado.

Hemos iniciado este recorrido desde las imágenes del Arte, sin embargo este enfoque se ha venido ampliando en la medida del crecimiento del trabajo.

Poco a poco, hemos comprendido que lo que se graba no son las matrices de madera o metal, sino las mentes de los hombres, que con una saturación constante y continua, que sobrepasa las épocas, los países, los lenguajes y las culturas, graba surcos en el pensamiento, bajo la forma de **esquemas, categorías, jerarquías, metodologías, estructuras, normas, ritos, mitos, procesos, organizaciones y prescripciones y prohibiciones.**

Una de las actividades donde esta situación se hace más evidente es en la religión. El establecimiento de jerarquías de poder, representadas simbólicamente en la dialéctica del bien y el mal y gráficamente en ángeles y demonios, terminan estableciendo una estructura jerárquica con ejércitos dirigidos por arcángeles, ángeles y legiones de guerreros, así como demonios con sus cohortes.

Una vez establecida esta estructura, fue relativamente fácil trasponerla al modelo de la organización eclesiástica, con Papas, Cardenales, Obispos, Sacerdotes y laicos, con justos y pecadores. De la misma manera los demonios, el pecado y los castigos sirvieron para sostener dicha estructura en funcionamiento.

Sirviéndose de las imágenes grabadas, algunas religiones grabaron al hombre con este esquema, con esta estructura.

Es así, como al efectuar un análisis de los cientos de imágenes realizadas por los artistas grabadores a lo largo de los años, puede decirse que conformaron un *imaginario* de la lucha entre el bien y el mal.

Así mismo, quien observe exclusivamente a través de las formas plásticas, no tardará en comprobar que el poder ha sido y sigue siendo el tutor del arte desde la más remota antigüedad.

En las Sagradas Escrituras, tanto ángeles como demonios son sólo una mención en relación con la extensión de los textos, pero el poder eclesiástico magnifica esta situación, con el fin de justificar su propio modelo de poder, haciendo una reelaboración mental de los modelos humanos de poder ya establecidos, a fin de reforzarlos con una mitología y un simbolismo propios.

Tanto el Poder eclesiástico como el poder civil, se necesitan mutuamente para perpetuarse y por mucho tiempo se funden o se confunden en uno solo, haciéndose representar con fórmulas similares. En primer término imaginan sus propias autoridades, luego su concepción del mundo, representando sus guerras, su historia, sus leyendas, sus héroes y sus lugares sagrados.

Por último, representan los métodos que utilizan para sustentar su poder, mostrando el castigo que recibirán aquellos que no estén dispuestos a seguir sus normas y directrices.

Puede parecer demasiado simple mirar el desarrollo de un período de la historia del hombre como un juego de poder, pero es posible efectuar este tipo de lecturas, ya que las evidencias, tanto en el legado del arte, como en los textos escritos históricos resultan arrolladoras.

En la Biblia que contiene la Divina Palabra, la existencia de ángeles y demonios es insistente y repetidamente afirmada con objetividad y claridad y las representaciones de éstos, sin formas claras y precisas, aparecen más bien como signos o símbolos de un principio personal, que no puede ser conocido de otro modo.

Los Libros Sagrados, apenas mencionan a los ángeles por su nombre como ocurre con el demonio. Se puede deducir que no hay ninguna descripción de los personajes que provenga de la percepción y que pueda, por lo tanto, ser objeto de una interpretación gráfica fiel a la descripción textual. Nos encontramos ante términos totalmente convencionales, como dragones y ángeles, que a pesar de no conformar unidades mínimas, claramente interpretables, han sido traducidas en imágenes, en diferentes épocas y lugares y por distintos artistas, en formas casi idénticas.

“Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente que se llama diablo, y también Satanás que anda engañando al orbe universo, y que fue lanzado y arrojado a la tierra y sus ángeles con él.... Viéndose pues el dragón precipitado del cielo a la tierra, fue persiguiendo a la mujer, que había tenido aquel hijo varón. A la mujer, empero, se le dieron dos alas de águila muy grande, para volar al desierto a su sitio destinado, en donde es alimentada por un tiempo y dos tiempos, y la mitad de un tiempo, tres años y medio lejos de la serpiente”.⁴

En el Génesis, Capítulo 6, aparecen los hijos de Elohim, seres misteriosos que los comentaristas identifican con los ángeles.

“En el cielo monoteísta, que supondríamos vacío, hay una muchedumbre; hay carne en el reino del Espíritu, y hay lo Múltiple alrededor de lo Uno. Esta divina imperfección nos remite a una necesidad de nexos entre Dios y los hombres”⁵

El Dios de las Escrituras, se nos presenta con sus escoltas y su ejército, como si su poder infinito no fuera suficiente. Dios no ejerce su poder, lo delega. La necesidad de los ángeles como intermediarios para ejercer su poder parece poner en duda su omnipotencia. Una idea pura debe salir de sí misma y volver sobre su esencia ideal para poder efectuarse. “¿Es por esto que se le denomina El Verbo?” Pregunta Debray.

Malak en hebreo, *Angelos* en griego, es el mensajero que se intercala entre Él y sus profetas. Como en *El Castillo* de Kafka, la suprema autoridad ejerce por medio de representantes que actúan en su nombre. Los ángeles no son Dios. El ángel es el Otro de Dios, sin el cual lo mismo de Dios no sería posible. El ángel hace de vector de información, **es el canal, la red, la estructura técnica de transmisión**. Del mismo modo que la imaginación establece el puente entre lo sensible y lo inteligible, el ángel es un fantasma necesario sin el cual lo increado no podría ser representado. Los ángeles posibilitan la relación entre lo infinito y lo finito, entre el bien y el mal y entre el espíritu y la materia. Así como McLuhan afirma que el medio es el mensaje, el anuncio del acontecimiento hace las veces del acontecimiento y lo que hace posible el mensaje, hace probable su perversión. El demonio es un ángel caído, pero es un ángel y todo ángel es un demonio posible.

⁴ LA BIBLIA. Bilbao. Ediciones Desclee de Brower. 1998.

⁵ DEBRAY, Régis. *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires. Manantial. 1996. Página 74.

"Si etimológicamente "lo diabólico" es lo que divide y "lo simbólico" lo que unifica, podemos afirmar que las estructuras de transmisión de lo divino son diabólicas pues el que se atraviesa, el mensajero, es el ángel." ⁶

Como elemento muy propio de la actual cultura, el mensajero y no sólo el mensaje, es un elemento clave, por que mensaje y mensajero se confunden y lo diabólico está precisamente en esa confusión de *el medio es el mensaje*, ya que no distinguimos muy bien, quién es el que nos dice qué.

La necesidad de mensajeros entre las cosas de arriba y las de abajo introdujo por la puerta de atrás de la religión, ángeles y demonios.

La Teología nos habla de la espiritualidad de los ángeles y de la incorporeidad de los demonios, pero los predicadores y los artistas necesitaban imágenes y cuerpos que más tarde los grabadores se encargaron de difundir y enriquecer con una profusa retórica icónica.

Las imágenes simbólicas del poder tuvieron una fácil traducción a la gráfica, gracias a su riqueza y a la facilidad de echar mano de los recién reproducidos y multiplicados textos religiosos, de los que tanto el poder eclesiástico, como los sectores populares tenían un imaginario construido y ya en gran parte representado en el arte, tanto en la pintura como en la escultura y la arquitectura, como por ejemplo las gárgolas, los frescos y la estatuaría religiosa.

La stampa introdujo en las casas las imágenes simbólicas que antes se encontraban en las iglesias y en las bibliotecas de las congregaciones eclesiásticas.

Como ha sucedido con la aparición de cada adelanto tecnológico, los materiales usados y aplicados en la nueva tecnología son los mismos de las tecnologías anteriores y sólo en los desarrollos a largo plazo aparecen nuevos temas e invenciones inherentes a la nueva tecnología.

"No es fácil, en efecto, pensar una cosa invisible. ¿Un cuerpo ígneo o espiritual? Los ángeles no tienen carne como los hombres ¿pero no les hace falta un cuerpo, ya que tienen una localización? Los ángeles fueron creados, siendo Dios el único ser increado. El Diablo se hizo por sí solo, ya que Dios

⁶ DEBRAY, Régis. *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires. Manantial. 1996. Página 98.

no puede crear un ser malvado. El ángel que quiso parecerse a Dios sólo puede culparse a sí mismo de su pecado. El ángel que anuncia la llegada del Verbo hecho Carne no tiene Carne y, si bien se borra discretamente después de la Anunciación, queda apenas como un soplo, un flujo sin sustrato ni epidermis. Verdaderamente le hace falta una envoltura, límites, un exterior.”⁷

Es bien difícil imaginar un ser invisible y más aún representarlo. Los Maniqueos afirmaron que Dios creó la maldad suprema, convirtiéndolo en el Ser maligno por excelencia, afirmaciones que les costaron el exterminio, conservándose el término, para definir a:

“Aquellos que interpretan la realidad sobre la base de una valoración dicotómica.”⁸

No es extraño, pues, que con esta abundante literatura, que los grabadores, por su oficio conocedores de los textos escritos, dieran corporeidad en sus representaciones gráficas a toda clase de seres imaginarios, precisamente para poner al alcance de un público *iletrado* todos estos conocimientos, convirtiéndose en una extensión de quienes detentaban en su momento el poder.

Casi todas estas representaciones, que inicialmente eran suministradas al pueblo por la Iglesia y sus pensadores, alcanzaron niveles fantásticos, gracias a la superstición y gran imaginación medievales, donde cientos de miles de leyendas se difundieron por el mundo con la ayuda del grabado. Hombres o bestias con aspecto de cabras, de cuerpo obsceno, peludo, con cuernos en la cabeza, ojos encendidos, nariz de gancho, garras, cola de marrano, pezuñas, alas de murciélago. El cristianismo en la medida en que se fue extendiendo por Europa, buscando acabar con la vieja religión se superpuso a ella, la condenó y transformó el Dios de la vieja religión en el Demonio de la nueva, como por lo general hacen las culturas vencedoras, dando a los vencidos atributos horribles, para justificar todas sus acciones. Desde el punto de vista gráfico, es fácil reconocer al dios Pan en los demonios del 1300, mirando por ejemplo los frescos de Nardo y Andrea Orcagna en Santa María Novella en Florencia, cuyo único atributo distinto de Pan o de los sátiros son las alas de murciélago, traídas a vuelo de dragón desde la China.

A lo largo del desarrollo de la religión en Occidente, es posible observar las diversas concepciones y representaciones de ángeles y demonios. Los textos sagrados casi nunca hablan de la anatomía del

⁷ DEBRAY, Régis. *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires. Manantial. 1996. Página 87.

⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe. Madrid. 1994.

demonio. Es un espíritu o una entidad que produce temor, es la serpiente del árbol de la ciencia del bien y del mal. Es el conocimiento empírico en lucha con el conocimiento espiritual.

Con la difusión del cristianismo en Occidente, los conceptos del bien y el mal, convertidos en imágenes de ángeles y demonios, llegan a una mayor cantidad de personas que ven solamente las cosas inmediatas, de esta manera el concepto toma forma y se vuelve una realidad tangible, la mente colectiva modela el concepto y lo hace existir.

El enorme número de representaciones diabólicas del medioevo hasta el 1700, no provienen solamente de la imaginación maravillosa de los artesanos y artistas de esas épocas. Europa tuvo contacto con el Oriente, tierra hasta ahora desconocida y todas las novedades fueron acogidas con gran satisfacción, como fue el caso de los demonios y los dragones orientales, que fueron utilizados por la iglesia y los artistas como un medio de expresión de las necesidades del momento.

Estas escenas se representan frecuentemente, siempre muy fieles al texto del cual los pintores de demonios han sacado inspiración. Así los diablos que transportan rocas y suben sobre rocas en el cortejo de Kuei-tsu-mu en el rollo atribuido a Li-Lung-Mien, son la transposición de un párrafo de estos escritos. Las tentaciones en extremo oriente, se inspiran en esta visión y esto se refleja en las tardías figuraciones de San Antonio. Esta leyenda nace en el Egipto copto, abierto a las grandes corrientes orientales, cercana a la mitología budista. Una explosión de fuerzas del mal ocurre en torno al grabado de Schongauer (1470), considerada una ilustración del episodio en el cual el santo es elevado en éxtasis, donde se encuentra con los demonios, mientras los ángeles lo ayudan a tocar el suelo nuevamente. En realidad, Antonio es sostenido más por una manada de horribles criaturas que por el éxtasis de su alma. Esta imagen fue sacada de una representación de San Gutlac, donde el ermitaño es levantado por demonios que lo llevan al infierno y Schongauer mezcló las dos leyendas, por lo que esta confusión hizo carrera y se siguieron multiplicando fantasías y monstruosidades de la más diversa proveniencia.

Los grabados sobre estos temas son tan abundantes en la ilustración de libros y cartas de adivinación, que es prácticamente imposible no encontrarlos por todas partes. En el Tarot, perduran huellas de aquellas escenas.

El esquema de poder, proveniente de las religiones judeo-cristianas, es un esquema dialéctico, simbolizado en la cruz, que divide el mundo en cuatro cuadrantes que son conformados por la superposición de dos polos. El superior y el inferior o norte y sur y los hemisferios izquierdo y derecho o este y oeste. Este esquema simbólico dividió al mundo en izquierdistas y derechistas y en los de arriba y los de abajo; cada uno con connotaciones morales de bien y mal, ricos y pobres, poderosos y desposeídos, desarrollados y subdesarrollados, capitalistas y comunistas, religiosos y ateos. Para otros, como Westheim por ejemplo:

“En la iconografía precortesiana la cruz es una de las formas mas sagradas. La cruz, imagen de la unidad del mundo, tal como se extiende en sentido horizontal, simboliza los cuatro puntos cardinales. Los brazos son los ejes norte-sur y oriente-poniente. La intersección señala el quinto punto cardinal, el arriba-abajo. Los puntos cardinales desempeñan un papel fundamental en la concepción del mundo del México antiguo; son el factor sustantivo de toda existencia, tanto en el cielo como en la tierra. Pero lo esencial en la cruz no es su forma de cruz en sí, sino la fijación y el enlace de los cuatro puntos cardinales que son los términos del Universo”.

“Por esto es indispensable que se tracen los ejes que ponen en evidencia su orientación hacia el centro. Se abren entre los brazos de la cruz cuatro superficies, las cuatro regiones en las que se divide el Universo”.⁹

“Para el hombre del México antiguo, la cruz es la revelación de un cosmos unitariamente concebido, dentro del cual todos los fenómenos tiene su lugar predestinado y están vinculados en unión indisoluble”.

“El universo se extiende en cuatro direcciones, como el juego de pelota, con sus cuatro divisiones; como la pirámide, que está definida por sus cuatro ángulos; como la casa, que descansa en cuatro postes esquinales; como el campo de maíz demarcado con cuatro palos. Cuatro caminos conducen al mundo inferior”.

“Los brazos ensanchados forman dos superficies, que están pintadas de un lado en claro, del otro en oscuro: el contraste de día y noche, de caliente y frío, de lo masculino y lo femenino”.

⁹ WESTHEIM, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. Páginas 19 y 20.

"Tierra, sol, aire (viento) y agua (lluvia), los elementos de la naturaleza, se simbolizan en la forma de la cruz".¹⁰

Hoy comprendemos que nuestro planeta vaga en un espacio infinito donde no hay arriba ni abajo, sin embargo, las representaciones del globo y los mapas de los continentes, grabados éstos, nos muestran a Norte América y Europa arriba y a los otros abajo.

No es que las divisiones aparezcan por este esquema tan simple. Es por lo simple de nuestro pensamiento que acomodamos un mundo tan complejo en un esquema tan simple, pero con tanta eficacia simbólica, pues la estructura, se adapta a nuestra forma de pensamiento.

En algunas concepciones Orientales del mundo, el símbolo del Ying-Yang se presenta otro tipo de respuesta a la interrelación de las fuerzas del poder. Aquí, el todo es la suma de las partes, que siempre contienen una parte del otro. Así una parte también es el todo, como ocurre en el Budismo, en el Shintoísmo, en el Taoísmo y en algunas versiones del Hinduismo.

Muchos de los temas religiosos se encuentran en casi todas las religiones y entre las religiones orientales y el cristianismo existen varios puntos en común, así como concepciones totalmente opuestas. El tema de la serpiente, es recurrente en todos los hemisferios y culturas y ha sido representado en grabados desde épocas muy remotas, en China como dragón, en la India y en Centroamérica, como *Kukulcan*, la serpiente emplumada, coincidiendo extrañamente tanto en su concepto, como en su representación gráfica; no obstante las distancias de tiempo y espacio de las culturas. Jung, en *el hombre y sus símbolos*, asegura que estas imágenes son parte del inconsciente colectivo, que como **arquetipos** aparecen en distintos lugares y épocas del hombre.

Lo que se puede resaltar, es la semejanza de la representación gráfica de las imágenes, en casi todos los casos cubiertas de plumas, aladas o voladoras, a pesar de no corresponder a un modelo real. Lo que nos permite pensar que los arquetipos se pueden encarnar en muy diversas imágenes que preservan algún tipo de semejanza.

¹⁰ WESTHEIM, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. Páginas 21, 22, 23, y 24.

El Japón ha conservado intactas tradiciones hindúes y chinas que en estos países desaparecieron por las guerras o las invasiones extranjeras. Así que los demonios que vieron los viajeros en China, hacia el año 1000 son similares a los dibujados por Nobuzane y Kanawoka o los que atacan a Yorimitzu, grabados por Mitsuaki.

En Kabul, en Afganistán, los Taliban, guerreros de Dios, queman por las calles rollos de película, fotos, cuadros, televisores y todo tipo de imágenes que representen personas vivas, pues en ellas se considera que está el demonio.

“Dios se apoya en lo alto de la escala, así como nosotros, los pecadores, en la parte baja. Retiren la escala, como hipótesis, y los términos de la relación desaparecerán con ella. La divinización de la inteligencia o la unión del hombre con Dios, fin de toda la actividad jerárquica, no pueden efectuarse de un solo trazo, de un salto de la oscuridad a la luz.”¹¹

De alguna manera, éstas representaciones conforman una estructura de poder que no es otra cosa que la representación simbólica de una estructura de orden infinitamente repetible:

“Así en la tierra como en el cielo”.¹²

Es claro que en el mundo el poder no está limpiamente dividido en religioso y político, por lo general estos se superponen con mayor porcentaje de uno u otro, según los tiempos y las circunstancias. De la misma manera, sus desarrollos no han sido lineales ni consecuentes o causales. Por otra parte, el poder como tal, más que un concepto abstracto, es un ejercicio y aparece gracias a otros conceptos o acciones que lo hacen visible.

El conocimiento, la ciencia, la tecnología, la geografía, los recursos, tanto naturales como sociales, la organización social, la filosofía e incluso las situaciones adversas, las carencias o los desastres naturales, pueden ser causales sobrevinientes del poder.

La detentación del poder es posible cuando *los otros* creen en ese poder como algo real y esto sólo es posible cuando se logra grabar en la mente de los *súbditos*, de *los otros*, un esquema simbólico de la

¹¹ DEBRAY, Régis. *El arcaísmo posmoderno*, Buenos Aires. Manantial. 1996. Página 97.

¹² Opus Cit. Página 94.

jerarquía. En otras palabras, el poder no lo tiene quien cree que lo tiene, sino cuando los otros están convencidos de que efectivamente lo tiene.

Para esto no basta una organización militar o represiva bien dotada, pues si no existe una estructura simbólica, filosófica y política estable, el detentador de la fuerza física termina tomando el poder, para luego, en muchos casos, no saber qué hacer con él.

En las sociedades llamadas *analfabetas*, no es fácil transmitir ese mensaje estructural a través de los lenguajes más complejos o sofisticados. Sólo los sistemas simbólicos y en especial las imágenes, son lo suficientemente eficientes para transmitir unos conceptos tan intrincados.

De otra parte, el desarrollo de formas de pensamiento muy complejas, provenientes de las concepciones más dispares, presentados de una forma simple, sustituyeron modos anteriores de pensamiento y conocimiento, que por complicados eran más difíciles de transmitir, además de ser más controvertibles y por lo tanto más inestables.

La racionalidad, la lógica, la matemática, la ciencia y la filosofía, impusieron las categorías y las jerarquías y las preguntas que no podían responder, las mandaron para el averno, el infierno, la magia, el arte, la imaginación, la locura, la anarquía, la metafísica y demás.

Sin embargo, utilizaron la estampa para demostrar y comprobar la validez de su forma de pensamiento. Es así como una imaginería análoga a la religiosa se produjo e incluso se superpuso a la imaginería religiosa.

En los grabados, los reyes se representaron como dioses, sus generales como ángeles, sus ministros y sabios como santos y sus enemigos como demonios y el infierno fueron las cárceles, así como el destierro fue el purgatorio. En las imágenes grabadas por Dürer, es muy difícil diferenciar el santo del guerrero, por citar sólo un ejemplo.

Una ojeada intuitiva a cualquier enciclopedia de arte, nos muestra una historia de la humanidad, vista por medio de imágenes que nos remiten al Poder. Guerras, reyes, dioses, guerreros, armas, carros, ángeles y demonios. Cuando vemos las cosas desde esta óptica, nos damos cuenta de que la historia del hombre en el arte, es una historia del poder.

Las obras de arte simbolizan las luchas del poder, lo representan, lo apoyan o lo combaten, transmitiendo la primigenia lucha entre el bien y el mal.

Pero hay otra lucha intestina que no se representa en las imágenes y que envuelve a las imágenes, al arte, a la religión, a la filosofía y al lenguaje, que bien puede considerarse una lucha política, de la que hacemos aquí una lectura poco tradicional.

Esta guerra está enmarcada en la búsqueda de la supremacía de unas **estructuras de pensamiento** que se imponen a otras, trascendiendo la esfera de la filosofía hacia todos los ámbitos de la cultura.

La imposición de los sistemas de clasificación del mundo físico y metafísico, en casilleros previamente ordenados según su importancia, fueron y son un instrumento sin par para justificar la estabilidad de los detentadores del poder. Por esto, aquí nos remitimos a Nietzsche, pues fue él quien develó esta trama de poder escondida en las mismas entrañas del pensamiento y del lenguaje.

*“¿Que es una creencia? ¿Cómo se origina? Toda creencia es un tener por verdadero. La forma más extrema de nihilismo sería: que toda creencia, todo tener por verdadero es necesariamente falso: porque no existe en absoluto un mundo verdadero”.*¹³

*“El constatar entre “verdadero” y “no-verdadero”, el constatar hechos en general, es fundamentalmente distinto del poner creativo, del formar, configurar, dominar, querer, tal y como reside en la esencia de la filosofía. Introducir un sentido es la tarea por cumplir, suponiendo que no haya ningún sentido. Así sucede con los sonidos pero también con los destinos de los pueblos: se prestan a la interpretación y a la más diversa orientación hacia distintos fines”.*¹⁴

“Hemos medido el valor del mundo atendiendo a categorías que se refieren a un mundo puramente fingido. Resultado conclusivo: todos los valores con los que hasta ahora hemos intentado, en un primer momento hacernos el mundo estimable y con los que a fin de cuentas lo hemos justamente desvalorizado, al probarse inaplicables, todos esos valores son psicológicamente reconsiderados, resultado de determinadas perspectivas de utilidad para el mantenimiento y la potenciación de formaciones de dominio humanas: tan sólo que falsamente proyectadas en la esencia de las cosas.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos**. Bogotá, Norma. 1992. Página 47.

¹⁴ Opus cit. Página 49.

La hiperbólica ingenuidad del hombre sigue siendo colocarse como sentido y medida de valor de las cosas... ¹⁵

"Finalmente el hombre moderno se atreve a una crítica de los valores en general; llega a reconocer su procedencia; conoce entonces lo suficiente como para no creer ya en ningún valor; aquí el pathos, el nuevo sobrecogimiento..."¹⁶

"La lógica es el prototipo de una ficción completa. Aquí se inventa un pensar en el que se pone a un pensamiento como causa de otro pensamiento; se hace abstracción de todos los afectos, de todo sentir y querer. Nada de esto sucede en la realidad: ésta es indescriptiblemente distinta, complicada. Gracias a que establecemos aquella ficción como **esquema**, a que filtramos pues, en el pensamiento el acontecer real como por un aparato simplificador, logramos entonces una **escritura de signos**, una comunicabilidad, una notabilidad de los procesos lógicos". ¹⁷

"En la realidad no existe pensamiento lógico; y no se puede tomar de ella ningún principio de la aritmética o de la geometría porque no tiene lugar en absoluto".¹⁸

"Juzgar es nuestra creencia más antigua, nuestra más acostumbrada forma de tener por verdadero o tener por falso". ¹⁹

"Creemos en la razón, pero ésta es la filosofía de los conceptos grises, el lenguaje está construido sobre los prejuicios mas ingenuos. Ahora leemos en las cosas disonancias y problemas que nosotros mismos les hemos introducido debido a que sólo pensamos en la forma del lenguaje - y a que por ello creemos la "verdad eterna" de la "razón"; por ejemplo sujeto, predicado, etc. Dejamos de pensar si no lo queremos hacer bajo la constricción del lenguaje, llegamos aun a la duda de ver aquí un limite como limite. El pensamiento racional es un interpretar según un esquema del que no nos podemos desprender. La fuerza inventiva que ha creado categorías ha trabajado al servicio de la necesidad, a saber, de la necesidad de seguridad, de rápida inteligibilidad basada en signos y sonidos, en medios

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*. Bogotá, Norma. 1992. Página 65.

¹⁶ Opus cit. Página 66.

¹⁷ Opus cit. Página 78.

¹⁸ Opus cit. Página 79.

¹⁹ Opus cit. Página 90.

de abreviación: no se trata de verdades metafísicas en los casos de "sustancia", "sujeto", "objeto", "ser", "devenir". Son los poderosos quienes han convertido en ley los nombres de las cosas; y entre los poderosos los mayores artistas de la abstracción son los que han creado las **categorías**".²⁰

*"No hay ni espíritu, ni razón, ni pensamiento, ni conciencia, ni alma, ni voluntad; todas son ficciones inservibles. No se trata de "sujeto y objeto", sino de una determinada especie animal que únicamente prospera bajo una cierta exactitud relativa y sobre todo regularidad de sus percepciones (de forma que puedan capitalizar la experiencia). El conocimiento trabaja como instrumento del poder".*²¹

Si lo anterior es verdadero para los artistas de la abstracción, que crean las categorías de la razón, que no podíamos decir de aquellos artistas del grabado que se mueven por lo general en los mundos oscuros, de la imaginación, la magia, la alquimia, la metafísica y las elaboraciones simbólicas y que juegan con imágenes que pueden tener múltiples interpretaciones, o que intencionalmente pueden ser producidas con *doble sentido*, como se observa en las series de Goya, que a pesar de ser patrocinadas por el poder, terminaban cuestionándolo: la razón produce sueños y los sueños inventan sus razones.

Deleuze, en su libro *Nietzsche y la filosofía*. Dice acerca del pensamiento y la verdad: Que en la imagen dogmática del pensamiento aparecen tres tesis. 1. Que el pensador busca la verdad. 2. Que fuerzas extrañas al pensamiento nos desvían de la verdad. 3. Que hay un método para pensar bien.

*"Lo más curioso en esta imagen del pensamiento es la forma como se concibe lo verdadero como un universal abstracto. Es evidente que el pensamiento no piensa nunca por si mismo como tampoco halla la verdad por si mismo. Una nueva imagen del pensamiento significa: Que lo verdadero no es el elemento del pensamiento. El elemento del pensamiento es el sentido y el valor. Que lo verdadero y lo falso no son categorías del pensamiento. Que la estupidez es una estructura del pensamiento como tal y que se pueden concebir pensamientos y discursos estúpidos basados en verdades".*²²

El fin del pensamiento, según Nietzsche, es entristecer y no servir al estado y a la Iglesia. Se trata de hacer hombres libres que no confundan los fines de la cultura, con el provecho del Estado, la moral o la religión.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*. Bogotá, Norma. 1992. Páginas 93 y 94.

²¹ Opus cit. Páginas 112 y 113.

²² DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona. Editorial Anagrama, 1994. Páginas 146,147.

Nietzsche propone una nueva imagen del pensamiento, cuando coloca el pensamiento en el elemento del sentido y del valor, al tiempo que hace una crítica de la estupidez y la bajeza. Afirma que pensar, como actividad, es siempre una segunda potencia del pensamiento y no el ejercicio natural de una facultad. El pensamiento debe ser obligado a pensar, a esta coacción Nietzsche la llama cultura, es decir: adiestramiento y selección.

La cultura es una violencia sufrida por el pensamiento, una formación del pensamiento bajo la acción de fuerzas selectivas. La ironía aparece en la duda sobre el devenir de la cultura.

Cuando un estado favorece a una cultura sólo la favorece para favorecerse a sí mismo y jamás concibe que haya un fin que sea superior a su bien y a su existencia.

Lo que dificulta entrar en esta nueva forma de pensamiento, es que para tratar de llegar a él no hemos sido capaces de desprendernos de las herramientas que tenemos a mano, el lenguaje y la lógica, de los que Nietzsche dijo:

“Las palabras nos estorban el paso... Ahora, en todo conocimiento, hay que tropezar contra palabras duras como piedras, y primero se rompe una pierna que una palabra”.²³

La lógica sólo es un artilugio eficiente y rápido para garantizar la supervivencia de la especie. Se atrevió a decir que la teoría de Darwin acerca de la evolución de las especies estaba mal enfocada en lo relativo a la supremacía del más fuerte, pues según él, los mediocres se imponían, pues eran más y trabajaban unidos.

Tanto Nietzsche como Deleuze afirman el uso del pensamiento y de unas determinadas formas de éste, como instrumentos del poder, tanto religioso como político. El mismo sistema de clasificaciones, categorías y escalafones, utilizados en la tradición religiosa, sirve pues para justificar la desigual estratificación social, más aun cuando se afirma que el poder viene de Dios. Por lo que se toman en préstamo los mismos mecanismos de representación utilizados por el poder eclesiástico, retratando y difundiendo imágenes de reyes, su séquito, sus ejércitos, sus victorias y los castigos que sufrirán quienes no se ciñan a sus órdenes, transfiriendo a su mundo real los castigos del infierno, al tiempo que representan el bien que combate al mal. No se trata

²³ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*. Bogotá, Norma. 1992. Página 35.

ya de seres alados, pero sí de guerreros armados que cabalgan corceles detenidos en saltos que parecen vuelos eternos, el cúlmén de la retórica icónica, más metafórica que simbólica.

Por una extraña afinidad del grabado con lo oscuro y lo diabólico, éste ha jugado un papel muy importante en la lucha contra el Poder irracional. Muchos grabadores, que incluso recibían patrocinio de ricos y potentes, publicaban imágenes *subversivas* o tomaron partido contra invasiones y masacres, denunciando los abusos del poder, como es el caso de la obra gráfica de Goya.

Partiendo de los conceptos elaborados por Nietzsche y de los desarrollos de estos por Deleuze, podemos deducir que el poder se asienta en la afirmación de un tipo o forma de pensamiento, que una vez adoptado por éste, se difunde y multiplica para que una vez adoptado por los que padecen sus efectos, sea perpetuado para su propia permanencia. Este pensamiento es el pensamiento lógico, que organiza el mundo en categorías y que una vez adoptadas por nosotros, nos sirven no sólo como una forma de percepción del mundo, sino como un modo o **método** de supervivencia.

Cuando un Estado cuenta con la tecnología, el arte y un selecto grupo de artistas, así como con la capacidad de reproducir y transmitir sus concepciones, sus imaginarios, sus símbolos, sus conocimientos, tanto filosóficos, religiosos, científicos y técnicos, tiene en sus manos un poderoso instrumento de poder, que sólo en este siglo, bajo la denominación de *información* se convirtió en uno de los mayores instrumentos de dominación conocidos por el hombre.

El arte y el grabado, a pesar de no obedecer en su elaboración a estos principios, en su resultado, es decir en sus imágenes, se *figuran* las categorías de poder.

Desde sus inicios, los grabados han representado todo tipo de manifestaciones del poder. En el trabajo titulado *Entre el Poder divino y el Poder humano*²⁴, se encuentra una analogía entre las representaciones religiosas y aquellas que representan Reyes, Duques, Condes, etc. así como los castigos que sufrirían quienes no se subyugaran al poder representado. Podemos encontrar allí imágenes de Reyes que reciben la iluminación directa del cielo acompañados por ejércitos divinos y terrenos que amenazan a todo aquel que intentare sublevarse.

²⁴LONDOÑO, Federico. *Entre el poder divino y el poder Humano*. Universidad Nacional de Colombia. Cindec. Medellín.

La imagen elaborada por Dürer en un aguafuerte de 1523 que representa al Cardenal Albertus, nos muestra frente a su mirada el escudo de armas que simboliza su poderío, mientras que el texto resalta sus bondades.

La imagen de Erasmo de Róterdam, representado en su estudio mientras escribe, nos lo muestra con los libros que lo acompañan, manifestando que sus conocimientos son la fuente o causa de la posición que ocupa.

Conocimiento y Poder se dan la mano en el grabado en cuanto este permite almacenar y difundir la tecnología, para la construcción de armas, puentes, fortificaciones etc. así como también para cartografiar países y regiones fuesen estos amigos o enemigos, de acuerdo a las circunstancias. Los grabados de la Enciclopedia dan cuenta de este maridaje entre saber y saber hacer.

SABER, RITO Y MITO TAMBIÉN PASAN POR LA PRENSA DE GRABADO.

Recorriendo el ámbito del saber, encontramos que el concepto del hombre - grabado, envuelve desde sus orígenes esta actividad del hombre que en sus inicios, bajo la forma de rito, mito y posteriormente conocimiento científico, ha marcado en el hombre unas **pautas**, unas **formas**, unos **métodos**, unos **sistemas**, incluso un **lenguaje** propio del saber y del conocimiento.

No resultan tan importantes las imágenes de los ritos y los mitos, como los trazos y surcos que son grabados en la organización del pensamiento. De alguna manera, en las mentes de los hombres van quedando unos surcos, similares a los cauces de los ríos, que hacen que todas las percepciones, como el agua que sigue su cauce, se organicen siempre de la misma manera. El agua casi siempre retoma el mismo cauce.

Se crea como un sistema hidrográfico para cada forma de conocimiento y en ocasiones estos sistemas se unen, formando híbridos hidrográficos de conocimiento.

Podríamos decir al respecto lo que dice Benjamín Lee Whorf acerca del lenguaje:

"Cada lengua es un vasto sistema de modelos, unos diferentes de otros, en los que se hayan culturalmente ordenadas las formas y categorías mediante las que(.....) se analiza la naturaleza, se notan o se rechazan tipos de relación y fenómenos, se canalizan los razonamientos y se construye la casa de la conciencia".²⁵

Nos vamos a referir aquí a la magia, desde la perspectiva antropológica, expresada por Frazer en *La rama dorada*. Las analogías entre simpatía y mimesis por ejemplo no pueden ser pasadas por alto cuando nos referimos a estos temas. La manipulación y la transformación de la materia como operaciones mágicas o artísticas tampoco es casual.

²⁵ WHORF, B.L. *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barral, Barcelona. 1971.

El otorgamiento de cualidades espirituales a la materia, así como el imbuir cualidades simbólicas a los objetos materiales y el valor agregado que adquieren como mercancía, no obstante no ser lo que representan, es otro hecho nada despreciable en esta analogía.

Con el fin de tener una visión sobre el significado de la magia, seguiremos en algunos aspectos las contribuciones de Manuel Delgado acerca del tema:

"Para el científico o el racionalista débil y poco exigente ante las facilidades que brinda el tópico al pensamiento perezoso, la magia no es más que un montón de convicciones supersticiosas que hacen que la gente se comporte de forma en apariencia irracional, insensata o sencillamente necia. La mayor parte de las personas cultivadas piensan, que la magia debe ser remitida a estadios "inferiores" - por anteriores o por exteriores a nosotros - de cultura. Entre las sociedades "atrasadas" o entre los colectivos de la nuestra a los que con frecuencia se atribuye algún tipo de "subdesarrollo" intelectual la "magia" así entendida encontraría su caldo de cultivo, tratándose de núcleos humanos en especial vulnerables al embaucamiento por parte de impostores dispuestos a sacar provecho de su credulidad".²⁶

La Magia es en realidad una forma singular de plantearse las relaciones entre los seres humanos y el mundo, una actitud del espíritu frente a las cosas.

"La antropología explica como el pensar y lo pensado, la mirada y lo mirado se asemejan. A partir de ahí, la magia se constituye en ese lugar donde el conjunto de dispositivos mediante los que la cultura representa, la realidad, sustituyéndola; alcanzando su nivel más ejecutivo y siendo capaz de restablecer la continuidad entre hombre y naturaleza".²⁷

"Podemos definir la magia como el conjunto de creencias y practicas basadas en la convicción de que el ser humano puede intervenir en el determinismo natural, completándolo o modificándolo, mediante la manipulación o el encarnamiento de ciertas potencias, a través de aptitudes, conocimientos o técnicas especiales."²⁸

²⁶ DELGADO, Manuel. *La magia*. Barcelona. Montesinos. 1992. Página 12.

²⁷ Opus cit. Página 13.

²⁸ Opus cit. Página 13.

“La actuación del mago, se asienta en la idea de que existe un Poder, que pertenece a la naturaleza y del que es posible participar por medio de técnicas rituales, es decir de fórmulas gestuales o verbales preestablecidas. Es por esto normal que el hacedor de magia engañe mienta o finja, haciendo de si mismo la primera víctima de su arte de simulación. Esa carencia de autenticidad no invalida moralmente lo mágico, puesto que es posible que ese dominio de la falsificación que preside y protagoniza no sea mas que la expresión extrema y más convincentemente dramatizada de esa organización de imposturas autovalidadas”.²⁹

“Cuando Umberto Eco define la posmodernidad como “la edad de la inocencia perdida” nos está advirtiéndolo de esa apropiación de la teoría de la magia tal y como hoy se asume en antropología, que no deja de ser una teoría sobre la añoranza de un estado primero del que el humano habría estado exiliado, memoria de potestades prístinas luego derogadas, un paraíso a la vez terrenal e intelectual en que los objetos del pensamiento no estaban mediatizados y se correspondían en forma pura con los objetos de la realidad.”³⁰

Ya Arnold Hauser se había referido a los inicios del arte como un producto de la necesidad de apropiarse de la naturaleza por parte de un chamán artista, concepción que se fue diluyendo con el refinamiento del arte y la cultura que sin embargo todavía subyace en la mente de muchos artistas.

Afirma Frazer, que la impotencia para resolver por medios adecuados los problemas de la supervivencia, llevaba a la profusión de fantasías mágicas, en las que la superación de las dificultades en un plano estrictamente mental podía bastar para que éstas fueran realmente vencidas en la práctica. El *primitivo* que cree y convoca la acción mágica no espera salvar los obstáculos en la realidad, sino en la inteligencia.

No establece soluciones intelectuales para problemas empíricos, sino soluciones intelectuales a problemas intelectuales. Cuando habla de intelectual no habla de racional. Eso significa que el sistema del mundo que alberga la magia, no se anticipa evolutivamente al que conforma la ciencia, sustituyéndola, sino que se sitúa en todo momento a su lado, paralelo y hasta cierto punto indiferente a

²⁹ DELGADO, Manuel. *La Magia*. Montesinos. Barcelona. 1992. Página 14.

³⁰ Opus cit. Página 16.

sus logros y si ello es así, es porque la concepción mágica del mundo, responde a requerimientos distintos de aquellos que la ciencia satisface.

Mientras la teoría antropológica afirma que magia y religión dan al hombre confianza y seguridad, puede igualmente argumentarse que le dan miedos y preocupaciones, miedo de la magia negra y de los espíritus, miedo de Dios, del Diablo y del infierno.

Hubert y Mauss, hicieron notar la distinción entre magia y religión, sosteniendo que no eran opuestas.

“Lo que la magia pone a disposición de los individuos son las fuerzas religiosas y sociales”.

“No se debe oponer los fenómenos mágicos a los fenómenos religiosos; en los fenómenos religiosos se encuentran diversos sistemas, el de la religión, el de la magia, y otros más; por ejemplo, la adivinación y lo que se denomina folklore forman sistemas de hechos religiosos comparables a los anteriores. Esta clasificación corresponde mejor a la complejidad de los hechos y a la variabilidad de las relaciones históricas entre la magia y la religión”..

“Las operaciones mentales de la magia no se reducen al razonamiento analógico ni a aplicaciones confusas del principio de causalidad. Comportan juicios y razonamientos conscientes”.

“Por esto, las religiones y las magias han subsistido y se han desarrollado sin cesar y por doquier en ciencias, filosofías y técnicas por una parte, en leyes y mitos por la otra. De este modo, han contribuido poderosamente a la formación, a la maduración del espíritu humano”.

“Pero para que los juicios y razonamientos de la magia sean válidos, es preciso que tengan un principio sustraído al examen. Se puede discutir sobre la presencia del mana en uno u otro lugar pero no sobre su existencia. Ahora bien, estos principio de los juicios y los razonamientos, sin los cuales no se los cree posibles, constituyen lo que en filosofía se denominan categorías. Constantemente presentes en el lenguaje, sin que sean necesariamente explícitas, estas categorías existen de ordinario y con preferencia bajo la forma de costumbres rectoras de la conciencia, inconscientes ellas mismas. Por eso hemos dicho que el mana es una categoría”.

"Para el que se ocupa de la magia y la religión, las categorías que más se imponen son las de tiempo y espacio. Los ritos se cumplen en el espacio y en el tiempo de acuerdo con reglas: derecha e izquierda, norte y sur, antes y después, fasto y nefasto, etc., son consideraciones esenciales en los actos de la religión y la magia".

"Es así como aún la explicaba Wundt en fecha muy reciente. Para Max Müller y sus discípulos, el mito nació inmediatamente de la necesidad de animar las cosas representadas en el lenguaje por medio de símbolos".

"Así pues, desde el comienzo las representaciones colectivas se desarrollan en mitos, así como la idea general, en el espíritu individual, no puede ser pensada sin imágenes concretas"³¹

La magia, además de implicar el desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza, está conformada por el mismo sustrato de representaciones y actitudes colectivas que la religión, además de prestarle cierto tipo de tecnologías en las que el llamado de lo sagrado, sustituye al temor que caracteriza la piedad religiosa.

"Lévi-Strauss afirma que el antropomorfismo de la naturaleza, que es en lo que consiste la religión, y el fisiomorfismo del hombre, por medio de lo que definimos la magia, forman dos componentes siempre dados, en los que sólo varía la dosis. No hay religión sin magia, ni magia que no contenga al menos un grado de religión."³²

La crítica del mundo empírico del conocimiento mágico propone un universo regido absolutamente por leyes simbólicas, para las que la naturaleza deja de distinguirse del pensamiento y el todo está en cada una de sus partes, el adentro afuera y el afuera adentro.

La realidad de esa magia no es en absoluto irracional, sino que en ella el pensamiento está predispuesto para interpretar sus constelaciones automáticamente y sin el concurso de la conciencia.

Trías, en su texto *Teoría de las Ideologías*, establece una distinción entre magia y ciencia basado en los postulados de Frazer en *La rama dorada*.

³¹ HUBERT H. y MAUSS M. *Magia y sacrificio en la historia de las religiones*. Buenos Aires. 1946. Páginas 35, 36, 39, 41,42, 43,47, 51.

³² DELGADO, Manuel. *La magia*. Barcelona. Montesinos. 1992. Página 54.

"Frazer - comenta Jakobson - ha clasificado en dos tipos los principios que rigen los ritos mágicos: encantamientos fundados en la ley de semejanza y en la asociación de la magia por contigüidad. La primera de esas dos grandes ramas de la magia por simpatía se ha denominado homeopática e imitativa y la segunda magia por contagio. Esa bipartición es sumamente esclarecedora".³³

"Tanto en el lenguaje corriente u ordinario como en el pensamiento mítico o mágico como en el discurso del alienado mental, en la simbología onírica y en el discurso literario o poético descubriríamos un mismo modus operandi: los signos de estos discursos se compondrían según dos cauces generales que permitirían sugerir la hipótesis de una estructura bipolar común a todos esos sistemas semiológicos".³⁴

"El proyecto estructuralista debe entenderse como el intento por descubrir una lógica elemental, común denominador de todo pensamiento, que constituye un a priori del entendimiento humano. Se trata de sorprender al pensamiento en aquellas zonas en las que no se halla todavía invadido por esa disciplina ulterior al que la ciencia lo somete".³⁵

Podemos llamar *pensamiento mágico*, a esta forma de pensamiento *no disciplinado*, puesto que la magia constituye quizá su producto cultural más genuino e intentaremos distinguirlo de un pensamiento disciplinado o científico.

Pero antes de proceder a una distinción sistemática de estas dos formas de pensar, haremos referencia a un determinado momento histórico en el que ambas formas entran en colisión.

Mientras las **categorías** fundamentales de la magia son la semejanza y el contagio, puede afirmarse que el pensamiento científico dispone los signos según otras formas de relación: por ejemplo, identidad y diferencia. En este sentido considera la semejanza como una categoría falsa, fuente de confusión y error, que generalmente se vincula a una facultad anímica promotora de confusiones: la imaginación.

La teoría de la ciencia ha insistido en la necesidad de precisión de todo signo científico.

³³ TRÍAS, Eugenio. *Teoría de las ideologías*. Barcelona. Ediciones Península. 1987. Página 126.

³⁴ Opus cit. Página 127.

³⁵ Opus cit. Página 128.

La precisión ha llegado a constituir su marca específica y distintiva. Si algo debía evitar una teoría científica era, antes que nada, la ambigüedad: evitar el uso de términos polivalentes, eliminar a toda costa toda connotación. Con este fin la teoría de la ciencia ha propuesto una escisión entre el lenguaje científico y el lenguaje ordinario: ha preferido eliminar este último y componer un lenguaje artificial y formalizado que evitara las ambigüedades inherentes a los lenguajes naturales.

“Antes no había aquí “ciencia”, allá “literatura”, aquí “precisión”, allá “ambigüedad”, aquí “verdad”, allá “ficción”. Anteriormente a esa escisión singular sólo había un pensamiento unitario al que hemos dado en llamar: pensamiento mágico.”³⁶

Un primer rasgo, señalado por Lévi-Strauss, que caracteriza al pensamiento mágico, es el de que opera al nivel de la sensibilidad. En este sentido el pensamiento mágico se enfrentó primero a lo más difícil: la sistematización al nivel de los datos sensibles, a los que la ciencia durante largo tiempo volvió la espalda.

La ciencia, en cambio, abandona ese nivel sensible, en el que circula a sus anchas la imaginación y opera con conceptos abstractos que han perdido toda connotación cualitativa.

“No se trata, por tanto, de etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximadamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada”.³⁷

La distinción es, entre un pensamiento concreto y otro abstracto. La Magia es un pensamiento global, que opera con la totalidad de seres y objetos del universo, sin detenerse, a diferenciar niveles objetivos.

No obstante, estas teorías tan dogmáticas no son compartidas por todos los antropólogos, pues algunos afirman que no se trata de materias que se contraponen sino que interactúan entre si.

Lévi-Strauss, por ejemplo en *El pensamiento salvaje*, más que diferencias encuentra paralelismos:

³⁶ TRÍAS, Eugenio. *Teoría de las ideologías*. Barcelona. Ediciones Península. 1987. Página 133.

³⁷ Opus cit. Página 135.

“Por tanto, entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles”.

“Sin embargo, no retornamos a la tesis vulgar, según la cual la magia sería una forma tímida y balbuciente de la ciencia: porque nos privaríamos de todo medio de comprender el pensamiento mágico, si pretendiésemos reducirlo a un momento, o a una etapa, de la evolución técnica y científica. La magia es, en un sentido, completa como él, tan acabada y coherente, en su inmaterialidad, como el ser sólido al que solamente ha precedido. El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado”.

“Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican”.

“Quizás podríamos indicar brevemente cómo, en esta perspectiva, el arte se inserta a mitad del camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del bricoleur: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento”.

“El acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte. En este último caso, se parte de un conjunto formado por uno o por varios acontecimientos, al cual la creación estética confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común. El mito recorre el mismo camino, pero en el otro sentido: utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia). El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto +

acontecimiento) y se lanza al descubrimiento de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual comprende la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento)".³⁸

El pensamiento mágico tiende a ordenar las cosas en **inventarios**. Las categorías o formas de relación son la metáfora y la metonimia y el supuesto de esa relación entre todas las cosas del universo, constituye la simpatía entre esas cosas. Algo especial deben tener éstas para que hagan posible sus influjos y referencias mutuas, sus conexiones por semejanza o contagio, ese algo es lo que algunos pueblos melanesios determinan con el nombre de *mana*. Podríamos considerar el *mana* como:

"Una cualidad añadida a las cosas...o como una cosa sobreañadida a las cosas". Ese añadido constituye lo invisible, lo maravilloso, lo espiritual, el espíritu en suma, en quien reside toda eficacia y toda vida. No puede ser objeto de experiencia, pues absorbe la experiencia".³⁹

Podríamos pues decir que el *mana* constituye un signo sobrepuesto a las cosas, presente en unas y ausente en otras. Las cosas se encuentran marcadas o no marcadas por ese signo.

El *mana* sería una forma de pensamiento universal y permanente que aparecería en ciertas condiciones. Una diferencia entre pensamiento mágico provisto de esos signos sin significado preciso y la ciencia, desprovista de esos signos.

Aunque *mana* nos parezca una característica de un objeto, se trata en realidad de algo que el pensamiento añade al objeto.

El pensamiento mágico eleva categorías como *mana* al rango de categorías fundamentales, compone un discurso surtido de esos *significantes flotantes* e intenta una explicación de las cosas que no es, por supuesto, conocimiento o ciencia; es algo diferente: magia.

La ciencia procede mediante la eliminación de esos significados flotantes, los signos que componen su discurso son precisos. Y sin embargo, el carácter finito del conocimiento, el hecho de que la ciencia no concluya jamás y sea por tanto *progresiva*, hace que ese pensamiento mágico, lleno de significantes flotantes, reaparezca continuamente.

³⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica. 1964. Páginas 27, 30, 43,48,49.

³⁹ TRIAS, Eugenio. *Teoría de las ideologías*. Barcelona. Ediciones Península. 1987. Página 140.

En cierto modo la historia del conocimiento puede entenderse como la dialéctica entre magia y ciencia, una dialéctica asegurada por el desnivel aludido entre palabras y cosas conocidas.

*“El discurso mágico es promotor de confusión: ayuda y entorpece a la ciencia. Es a la vez obstáculo y guía. Es rémora en tanto que suministra una ilusión de conocimiento, cuando de hecho se limita a nombrar lo insólito o ignorado echando mano de esa reserva de palabras disponibles. Pero es guía en tanto que señala un terreno aun por conocer. En este sentido es funcional al discurso científico y constituye, ayer y siempre, un pionero o un explorador. Se dice con frecuencia que toda ciencia, antes de constituirse, atraviesa un período de especulación y verbalismo. La razón es ésta: se advierte un nuevo territorio pero no se sabe qué hacer con él. Y la única forma de apropiárselo consiste en clavar en él los símbolos entrañables y familiares, palabras disponibles que significan a la vez demasiado y demasiado poco”.*⁴⁰

Es posible entonces movernos al campo de la Magia, entendiendo el término con las palabras con las que Delgado afirma que a los magos:

*“Se les confía la labor de generar un mundo que en verdad podríamos llamar mágico, donde la exuberancia de las construcciones resultantes es susceptible de, una vez devueltos sus productos a los individuos ordinarios de la mayoría social, de servir de auténticas prótesis intelectuales que hagan posible llenar los vacíos, las lagunas y las contradicciones de la estructura social que hacen imposible a los miembros en apariencia “normales” del grupo humano pensar de manera coherente su propia experiencia del mundo”.*⁴¹

Sirviendo como mensajeros e intérpretes de un lenguaje incomprensible y que la concepción mágica del mundo responde a requerimientos distintos de aquellos que la ciencia espera satisfacer.

A pesar de no estar directamente expresado por estos autores, existe una clara relación entre arte y magia. En *La rama dorada*, Frazer, hace una explicación sobre la magia y levemente en uno de sus apartes relaciona la Magia y el Arte, cita que hacemos teniendo en cuenta la época y el autor, y que sus

⁴⁰ TRIAS, Eugenio. *Teoría de las ideologías*. Barcelona. Ediciones Península. 1987. Página 145.

⁴¹ DELGADO, Manuel. *La Magia*. Barcelona. Montesinos. 1992. Páginas 63 y 64.

postulados han perdido vigencia, haciendo sólo referencia a la analogía en los procedimientos existente entre arte y magia

“En la sociedad primitiva el rey suele ser hechicero, además de sacerdote; es más, con frecuencia parece haber obtenido su poderío en virtud de su supuesta habilidad en la magia, blanca o negra. Por esto, y con objeto de comprender la evolución de la majestad y del carácter sagrado que de ordinario investían el cargo a los ojos de los pueblos bárbaros o salvajes, es esencial familiarizarse con los principios de la magia y tener alguna idea del ascendiente extraordinario que este antiguo sistema de superstición ha tenido y tiene en la mente humana en todos los países y en todos los tiempos. Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio. Los encantamientos fundados en la ley de semejanza pueden denominarse de magia imitativa u homeopática, y los basados sobre la ley de contacto o contagio podrán llamarse de magia contaminante o contagiosa. Cuando el mago se dedica a la práctica de estas leyes, implícitamente cree que ellas regulan las operaciones de la naturaleza inanimada; tácitamente da por seguro que las leyes de semejanza y contagio son de universal aplicación y no tan sólo limitadas a las acciones humanas. La magia es un sistema espurio de leyes naturales así como una guía. Para él la magia es siempre un arte, nunca una ciencia. El verdadero concepto de ciencia está ausente de su mente rudimentaria.”⁴²

Ambas ramas de la magia, la homeopática y la contaminante, pueden ser comprendidas cómodamente bajo el nombre general de magia simpatética, puesto que ambas establecen que las cosas actúan recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta, cuya simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra por intermedio de lo que podemos concebir como una clase de éter invisible no diferente al postulado por la ciencia moderna, con objeto parecido precisamente para explicar cómo las cosas pueden afectarse entre sí a través de un espacio que parece estar vacío.

Esta relación ha sido por muchos años desatendida y a nuestro parecer puede ser la clave del papel que podrá desempeñar el Arte en el futuro.

⁴² FRAZER, James George. *La rama dorada*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 1993. Página 33.

Trabajar directamente sobre una materia puede producir efectos simpáticos sobre otras materias.

Una de las propiedades del arte es que sus operaciones no pueden ser organizadas racionalmente y que sus resultados no son fácilmente predecibles.

Además, estas operaciones no son clasificadas y reguladas racionalmente, aunque las leyes de Frazer se parezcan a las leyes de resonancia de la física.

Entenderemos aquí magia como las operaciones sobre la materia que producen efectos en el campo simbólico y en la conciencia de los hombres. Consideramos aquí como operación mágica, a la actividad mental ejercida sobre la materia, que transformándola, le añade el *mana*, convirtiéndola en un elemento diferente al inicial, con unas propiedades aceptadas por los demás miembros de la comunidad.

El grabado es Magia cuando convierte papel y tinta en dinero, billetes y letras de cambio. Por obvio y anacrónico que pueda parecer, muy pocas personas son conscientes de que tanto los billetes como las estampillas, son grabados hechos en buril por un artista grabador y que su valor consiste precisamente en el hecho de que no pueden ser reproducidos, ni siquiera por las tecnologías fotográficas o digitales. No se trata de la aceptación de un objeto de cambio por una mercancía, lo que sí suena prehistórico. Se trata de la suplantación o simulacro de un valor en oro, por un dibujo o grabado de un valor equivalente, dibujo o grabado que sólo puede ser realizado por ese grabador. Aceptamos culturalmente entregar un objeto valioso a cambio de un billete o un cheque, con la seguridad de que los otros aceptarán ese grabado en papel a cambio de otros objetos de valor equivalente al que entregamos.

“El dinero, (una abstracción, una cifra impresa en un pedazo de papel) es la realidad, la única en que el hombre cree todavía con absoluta e íntima convicción. El hombre moderno ha descubierto una nueva unidad, que es para él suma, compendio y explicación de todos los fenómenos de la vida: el dólar. Los santuarios de esta religión son las oficinas equipadas con teléfono, fichero y máquina calculadora, sus sumos sacerdotes se llaman gerentes o director general. Su tonalámatl, mediante el cual éstos establecen sus vaticinios, son las estadísticas comerciales, los boletines del mercado, las cifras de ventas, los balances; y en lugar de dirigir sus miradas al cielo estrellado, exploran los horizontes políticos, ansiosos de descifrar los augurios -felices o funestos- que pueden leerse en ellos. Schleiermacher define el sentimiento de pequeñeces impotencia que embarga al hombre frente a la

omnipotencia divina como sentimiento de dependencia. ¿Acaso los oligarcas del dinero, dueños y señores del mundo –según ellos- no se hallan desamparados, en tremenda dependencia de su omnipotente dios, el dólar? El infierno que los hace temblar, como el infierno cristiano hacia temblar a los contemporáneos del Bosco, se llama Crisis”.

“En medio de este mundo José Clemente Orozco pinta con el ethos y la ira de un profeta bíblico el mural Cristo destruyendo su cruz. Al fondo, cañones, tanques, aviones, submarinos; matanzas y sus víctimas. La belleza -una columna griega que yace en el suelo- destruida, pisoteada; la sabiduría – una estatua de Buda-, derribada. Un Cristo de quien se apodera el espanto, después de diecinueve centurias de civilización cristiana, ante lo que la humanidad hizo de su enseñanza, y que, maldiciendo la abominación del mundo, destruye, con el hacha de carpintero, su propia cruz...”⁴³

Entregamos a otros nuestras posesiones y el fruto de nuestro trabajo, contra un aguafuerte de 15 x 8 a cuatro colores sin hacernos preguntas. Esa estampa tiene un valor agregado que va mucho más allá de su valor de producción. Papel, tinta, impresión, arte. Existe tanto en los procedimientos, como en los orígenes comunes, una gran afinidad entre arte y magia. El Arte y la Magia, pueden ser formas de conocimiento diferentes a las científicas y como mundos paralelos han marcado los caminos del hombre.

Los procesos del grabado, por la complejidad de sus operaciones, por su alquimia y su oficio, por las temáticas oscuras que siempre ha tratado y por el resultado y la reacción que producen sus imágenes, pueden compararse a las operaciones mágicas.

El arte y la magia son formas del pensamiento, así como los sistemas simbólicos son formas válidas de aproximación al saber y a la generación de conocimiento. Se tiende a aceptar como conocimiento sólo a los resultados del trabajo basado en una metodología empírica, llamada científica, cuyo mayor valor consiste en la posibilidad de repetición y comprobación de una hipótesis, en unas condiciones controladas.

Es cierto que Magia y Arte tienen posibilidades y calidades de interpretación múltiple, de múltiples lecturas y por lo tanto son *poco fiables para los científicos*. El verdadero valor de éstos, está en su atrevimiento, en buscar terrenos desconocidos y en pisar arenas movedizas y territorios inexplorados.

⁴³ WESTHEIM, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. Páginas 49 y 50.

Según nuestro parecer, la diferencia es más de aproximación metodológica a la experimentación, ingresando la variable del azar y de sistematizar los resultados obtenidos y registrados, no como ensayo y error, sino como ensayo y resultado alcanzado.

Visto de otra forma, en arte y magia, as metas y los resultados no son los esperados, sino los obtenidos, pues movemos el umbral mas allá de los alcances posibles.

Una de las formas de expresión cultural y artística emparentada con la magia y sacada a la luz por el grabado, talvez desde sus inicios, fue las cartas de juego y adivinación entre las que se destaca el tarot.

La conversión de los imaginarios en arquetipos gráficos y estos en imágenes exactamente repetibles permitió regar, expandir el azar de las cartas de juego y adivinación.

Una de las características de la estampa consiste en la capacidad de síntesis de las situaciones arquetípicas tanto del consciente como del inconsciente humanos.

Una serie de imágenes como las del Tarot concentran una gran cantidad de situaciones comunes a los pensamientos en casi todas las culturas. La muerte, la fortuna, el loco, el rey, el ahorcado, son obras maestras del lenguaje simbólico, que acompañadas de su interacción por el azar, repiten nuestras experiencias cotidianas tanto conscientes como inconscientes.

Laurens Van der Post, en la obra de Sallie Nichols sobre *Jung y el tarot* dice que:

*"Jung estableció, que la conciencia es el más profundo sueño del inconsciente y que tan atrás como uno pueda llegar siguiendo la huella del espíritu del hombre, allá donde se desvanece en el último horizonte del mito y de la leyenda, el hombre ha luchado incesantemente para adquirir una conciencia cada vez más amplia, a la que él prefirió llamar darse cuenta. Este darse cuenta, incluía todo tipo de formas de percepción irracionales, tanto más preciosas en cuanto que son los puentes que unen la inagotable riqueza de significado aún desconocido del inconsciente colectivo, siempre dispuestas a portar los refuerzos que amplíen y confirmen el conocimiento del hombre comprometido en una campaña sin fin contra las exigencias de la vida en el aquí y el ahora."*⁴⁴

⁴⁴ NICHOLS, Sallie. *Jung y el tarot*. Barcelona. Editorial Kairós. 1994. Página 14.

Esta es una de sus más importantes contribuciones para una nueva y mayor comprensión de la naturaleza de la conciencia; solamente podía ampliarse y renovarse a medida que la vida pidiera dicha renovación y ampliación; manteniendo sus líneas irracionales de comunicación con el inconsciente colectivo.

Reconoció, como en muchos otros juegos y artes primordiales de adivinación de lo oculto y del futuro, que el Tarot tenía su origen en profundos **modelos** del inconsciente colectivo con acceso a potenciales de conciencia incrementada y que únicamente se adquirirían cotejando estos modelos. Este reconocimiento fue otro de estos puentes irracionales que permitieron llevar día y noche, a través de la aparente escisión entre consciente e inconsciente, lo que debiera ser una corriente creciente de tráfico entre la oscuridad y la luz.

Parece ser que estas viejas cartas están inspiradas en la profundidad de la experiencia humana y en el nivel más profundo de la psique.

El Tarot más antiguo de los conocidos es el de Marsella. Dado que los juegos de cartas son perecederos, el Tarot *original* ya no existe y los pocos remanentes de antiguas barajas que se guardan en museos no se corresponden con las actuales. Ningún Tarot contemporáneo puede por lo tanto considerarse auténtico. En el Tarot de Marsella, el dibujo trasciende lo personal, no hay evidencia de que fuese creado por un individuo.

Como todo el material simbólico deriva de un nivel de experiencia común a toda la humanidad, es verdad que se pueden relacionar algunos de los símbolos del Tarot con otros **sistemas** distintos. Pero eso que yace en lo más profundo de la psique y que Jung llamó el *inconsciente* es, como su nombre indica, no - consciente. Las imágenes no derivan de nuestro ordenado intelecto sino más bien a pesar de él, ya que se nos presentan de una forma carente de lógica.

Todo sistema filosófico es tan sólo un intento de crear un **orden** lógico para calmar el caos que procede del inconsciente, un intento de **sistematizar** las experiencias de este mundo no verbal.

Los dibujos de las cartas del Tarot cuentan una historia simbólica. Como nuestros sueños, nos llegan desde más allá del nivel de la conciencia y están lejos de ser comprendidos por nuestra inteligencia.

Parece apropiado colocarnos ante estas cartas como si se tratara de algo que se nos hubiera aparecido en sueños y nos hablara de un país lejano y habitado por desconocidos. Podemos conectar mejor su significado a través de la analogía con mitos, pinturas, hechos históricos o cualquier otro motivo similar que evoque grupos de sentimientos, intuiciones, pensamientos o sensaciones. Los símbolos mostrados en el Tarot son omnipresentes y perennes. Las figuras del Tarot están siempre presentes, de diversas maneras, en nuestras vidas.

Aunque la forma específica de estas imágenes puede variar de una cultura o persona a otra, su carácter esencial es sin embargo universal.

Las cartas del Tarot no son signos: son símbolos. No se les puede dar ninguna definición precisa. Son expresiones pictóricas que señalan, más allá de sí mismas, hacia fuerzas que ningún ser humano comprendió del todo.

Existe en el arte un componente mágico, algo como el mana, que va mas allá de la habilidad manual, del trabajo artesano, que le da a sus productos una valor que no obedece a las corrientes reglas de la actividad productiva y que no es fácilmente convertible en producto comercial. La carencia de funcionalidad práctica, lo atrevido de las propuestas en un determinado tiempo y lugar, su dificultad de ubicación, su carácter de perecedero y delicado y aun su perdida de sentido y significación, cuando cambian las circunstancias, hacen del Arte una de las pocas cosas que no ha podido ser comercializado, en términos de producción masiva, pues no atiende a las lógicas racionales del mercado. La figuración, la representación, la simbolización, la imagen arquetípica, la abstracción, la copia (mimesis), la idealización (cánones), el surrealismo (representación onírica), la *tromp l'oeil* (engaño al ojo), la expresión, el manierismo y las demás formas de producción y creación de imágenes y por lo tanto de concreción de formas de pensamiento son todas una trampa mágica.

Por que no podemos entender como mágico, sólo el accionar de las tribus lejanas o casi extintas. Es también magia, el accionar sobre la imaginación, el jugar con la percepción, el crear ilusión, el materializar sueños y visiones.

En primer término la escala, que cambia a su antojo las medidas de lo percibido, haciéndolas parecer reales, en segundo lugar, la bidimensionalidad de las imágenes gráficas, que convierte lo percibido a dos dimensiones, haciéndolo parecer de tres, o más, como en el caso de los grabados de Escher y en tercer

lugar el uso de los materiales que con sólo papel y tinta como únicos materiales reales, se crea la ilusión de otras materias.

Esto es sin duda una manipulación de la materia que coincide con las descripciones de las operaciones mágicas que describe Manuel Delgado y las analogías que plantea Frazer.

Además, los poderes que detentan estas imágenes son similares a los de los objetos mágicos, totems, fetiches, etc.

En muchas casas tenemos las estampas de los ángeles y santos a los que nos encomendamos o donde colocamos el billete de lotería para atraer el favor del santo.

Si dirigimos ahora nuestra mirada al mito comprobaremos que en estos se *engraman* las más profundas intuiciones que la colectividad tiene acerca de la naturaleza de la realidad.

El mito dice verdades profundas, intuiciones extraordinarias, que, con una notable pérdida de su vigor poético y su plasticidad espiritual, los entendidos pueden traducir al lenguaje normal de la expresión lógica. Los mitos para ser entendidos, requieren una explicación que exprese todo el sentido de su forma alegórica.

Para algunos psicoanalistas, los mitos cuentan los conflictos, los temores y las esperanzas del alma humana y son como los sueños de un alma colectiva.

Con el redescubrimiento de los textos griegos y latinos, reaparecen en el renacimiento las figuras de los antiguos dioses y héroes. Vuelven en las representaciones plásticas, en la pintura, el grabado, la escultura, la poesía y en la retórica y en los motivos decorativos de las fiestas fantásticas de la época.

Dice Kerenyi, según García Gual que:

*"El mundo de la mitología reaparece ante el artista como un lenguaje cargado de incomparable riqueza semántica, simbólica, al que él puede recurrir para expresar una nueva comprensión del mundo".*⁴⁵

*"Entendida así, la ciencia del mito es propia de épocas y culturas pobres en genuina mitología y no debe, por tanto, resultar extraña su escasa presencia en el renacimiento".*⁴⁶

*"Pero lo que hay de mas notable son los mitos nuevamente imaginados y representados que pueblan las regiones de Italia de una muchedumbre de dioses, ninfas y genios, pues aquí se ve claramente que los dioses antiguos tienen una doble significación en el renacimiento: de un lado, reemplazan a las abstracciones, a las generalidades y vuelven inútiles las figuras alegóricas; de otro, son al mismo tiempo un elemento de poesía libre e independiente, una especie de belleza neutra que puede encontrar su lugar en toda especie de poesía prestándose a las combinaciones más variadas".*⁴⁷

*"Las nuevas interpretaciones no destacan el aspecto primitivo del mito, sino su alteridad; no se trata de que los mitos sean explicaciones alegóricas primitivas de los procesos naturales, o imágenes fantásticas sugeridas por un lenguaje primitivo mal comprendido, una enfermedad del lenguaje un poco infantil, sino de que son explicaciones diferentes de las explicaciones de la filosofía y la ciencia modernas. Y, puesto que la crisis de los valores de la cultura occidental ha mostrado que estas explicaciones no eran ejemplares ni únicas, que no son la culminación de tal progreso intelectual y moral ni tienen una validez para la satisfacción de la pregunta del hombre por su destino, en este nuevo horizonte se enfoca más imparcialmente el estudio de los mitos con las imágenes y ritos que las sociedades primitivas nos ofrecen."*⁴⁸

La mitología como la música tiene su propio lenguaje. El estudioso de la mitología debe atender a esas imágenes esenciales que se combinan en los textos y relatos de la antigüedad, que encuentran muchas veces su paralelo en culturas lejanas y distantes. Esas imágenes esos elementos narrativos que aparecen repetidamente en una composición mítica son lo que Kerenyi llama **mitologemas**.

⁴⁵ GARCIA GUAL, Carlos. *La mitología*. Barcelona. Montesinos. 1989. Página 64.

⁴⁶ Opus cit. Página 66.

⁴⁷ Opus cit. Página 68.

⁴⁸ Opus cit. Página 105.

Esos mitologemas tienen un fundamento profundo como expresión de imaginario colectivo del pueblo que crea su mitología. De algún modo corresponden a los *arquetipos* o imágenes arquetípicas del alma colectiva, de que habla Jung, y que afloran en sueños de hombres modernos, porque ese trasfondo mítico pervive en las profundidades del alma humana.

“Mitología hoy es hermenéutica de esos relatos antiguos y prestigiosos. Pero en toda hermenéutica hay un riesgo de pérdida del aroma poético original, como lo hay en toda traducción. La riqueza semántica de los mitos se cuarteja ante los enfoques limitados. Los psicólogos suelen ver en ellos alegorías y símbolos del alma humana, expresiones fantasmales del inconsciente colectivo, etc. Los historiadores rastrean el reflejo de la sociedad arcaica que creó y configuró esos textos. Los filólogos suelen despreocuparse del sentido último de tales relatos para atender a sus variantes y sus metáforas. Los filósofos los interpretan como expresiones de un pensar primitivo, prelógico, dramático, y como un lenguaje peculiar, con categorías y un código significativo distinto al de lo científico, producto del pensamiento salvaje. Los antropólogos insertan los mitos en un contexto amplio, en conexión con los ritos y hábitos de la sociedad en la que hunden sus raíces. Los artistas se sirven de los mitos para plasmar sus propios afanes y albergan en los símbolos e imágenes de la mitología nuevas intenciones expresivas. La semántica de los mitos es varia, pero fundamentalmente tiene como objeto los grandes enigmas de la naturaleza y la vida humana”.

“¿Qué es un mito? Podemos comenzar afirmando, cauta y aristotélicamente, que el mito se dice de muchas maneras”.

“Antropólogos, filólogos, psicólogos, sociólogos y teólogos manejan el término con tal variedad que se ha dicho que recubre connotaciones infinitas, aun suponiendo que en todos estos usos quede una denotación común. Las variadas perspectivas sobre los mitos hacen que las aceptaciones peculiares privilegien determinado aspecto del mito y un significado que conviene al propio teorizar, de manera que a veces parece difícil encontrar un mínimo común semántico entre esos variados usos”.

“Entre los antropólogos, tanto los funcionalistas – como Malinowski y, tras él, Mircea Eliade-, como los estructuralistas – como Claude Lévi-Strauss, han enfocado el estudio de los mitos desde una concepción unitaria, pretendiendo así encontrar una única función significativa a los mitos, bien en su significado social o en su valor como instrumento intelectual, en una mentalidad arcaica. Es decir,

admitamos que los mitos tienen formas y funciones varias, tal vez unas más significativas que otras, y que podamos combinar enfoques diversos para una comprensión más cabal de los mitos y la mitología".

"Preferimos partir de una definición mínima, que permita delimitar el objeto del que vamos a tratar. En ese sentido, propondré la siguiente: Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano".

"El mito es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una historia. Este relato viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación".

"Insistir en la función social que tienen los relatos míticos es muy conveniente. Tanto Malinowski como Mircea Eliade, por citar sólo dos nombres bien conocidos, han destacado este aspecto funcional de los mitos".

"Los mitos suministran una primera interpretación del mundo. En tal sentido tienen mucho que ver con la religión. Y también en el sentido de que, al funcionar como creencias colectivas, como un repertorio de relatos sabidos por la comunidad, vinculan a ésta con su tradición y fundan una suma trabada de creencias que transmite una cierta imagen del mundo, previa a los saberes racionales y a las técnicas y ciencias. Un mito está, por lo tanto, inserto en un entramado mítico; es una pieza en el sistema que forma una mitología".

"La tendencia general en los estudiosos a los que alojamos bajo esta amplia calificación de "simbolistas" es la de indicar que el mito es, ante todo, una forma de expresar, comprender, y sentir el mundo y la vida, diversa de la representación lógica. Se trata, dirían, de otro tipo de lenguaje, más emotivo y colectivo, pletórico de imágenes y símbolos, que expresan algo que no puede traducirse en los signos arbitrarios de la lengua corriente. En los mitos queda reflejada de manera intraducible una experiencia primordial y religiosa de la existencia; en los mitos se nos presenta con forma poética una intuición esencial del mundo de lo eterno, lo divino y lo sagrado. El pensamiento mítico nos propone una serie de imágenes que no sólo se dirigen al entendimiento, sino también a la fantasía y a la sensibilidad".

"El mito cumple una indispensable función: expresa, codifica el credo y refuerza la moralidad, responde a la eficacia ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no es un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no una explicación intelectual ni una imagería del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral".⁴⁹

"Considerando que el mito es un sistema semiológico, en el que los elementos se definen por oposiciones y relaciones mutuas, se ve en el mito una estructura narrativa que puede estudiarse sintagmática y paradigmáticamente, descomponiendo el relato en secuencias mínimas, los mitemas, cuya combinación revela no sólo un sentido explícito, lo que se dice manifiestamente, sino también un sentido a un nivel más profundo, que se deduce del análisis de esos mitemas del código mítico. El mito es pues, un lenguaje, de segundo orden, un tanto ambiguo, que presenta un modelo lógico, que plantea los dilemas y problemas fundamentales de una sociedad."⁵⁰

Vernant, en el texto *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, sitúa el nacimiento del pensamiento racional en las ciudades griegas del Asia Menor en el siglo VI A. de C. Es en la escuela del Mileto donde el logos, liberado del mito, daría paso al descubrimiento de la razón.

La primera filosofía, traspone sobre el plano del pensamiento abstracto, el sistema de representación elaborado por la religión.

"Las Cosmologías de los filósofos reinterpretan y prolongan los mitos cosmogónicos".

Los filósofos repiten en un lenguaje diferente lo expresado por el mito. La cosmología de los Jonios se fundamenta en la segregación de la unidad primordial, la lucha y unión de los contrarios y el cambio cíclico eterno.

Al respecto Conford escribe: *en la filosofía el mito está racionalizado*. Es decir que ha tomado la forma de un problema explícitamente formulado.

⁴⁹ GARCIA GUAL, Carlos. *La mitología*. Barcelona. Montesinos. 1989. Páginas 7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 21, 108, 115 y 116.

⁵⁰ Opus cit. Páginas 121 y 122.

El mito era un relato, no una solución a un problema. El problema era resuelto sin haber sido planteado. El pensamiento comienza a concebir el mundo como un mecanismo que se libera poco a poco de lo divino que lo anima, convirtiendo lo divino en el origen del movimiento del mecanismo, y por fuera de éste, separando las dos entidades. De ésta manera se comienza a hacer énfasis en la dualidad del hombre. Hay un alma humana diferente del cuerpo, contrapuesta a éste y que lo gobierna, como la divinidad hace con la naturaleza.

Con el advenimiento de la ciudad, los clanes sacerdotales ponen su saber sagrado y el dominio de las cosas divinas al servicio de la ciudad. Los ídolos, los talismanes, emigran hacia el templo y se transforman en imágenes hechas para ser vistas.

La ciudad realiza sobre el plan de las formas sociales, la separación de naturaleza y sociedad que implica en el plano mental el ejercicio del pensamiento racional. Separadas, naturaleza y sociedad forman el objeto de una reflexión positiva y abstracta.

Esta razón hija de la ciudad sometió las formas del lenguaje a un análisis crítico que exigía la no contradicción, principio que preside el pensamiento racional y que consagra la ruptura con la lógica del mito.

De todas éstas reflexiones se puede deducir, que a pesar de su simplicidad, puede ser importante para la comprensión de estos hechos que no ocurrieron en forma consecutiva o lineal, es decir que no se fueron quemando etapas, sino que existió la interrelación de una gran cantidad de variables que fueron conformando un tipo de pensamiento *limpio* que fuera adaptable a las múltiples situaciones en las que se movían los sujetos.

Por otra parte, el pensamiento racional a pesar de parecernos muy simple en comparación a los sistemas de pensamiento simbólicos, es en cambio, una elaboración bastante compleja y refinada de la imaginación que aparenta ser muy real y muy objetiva, tal vez por el hecho de eliminar la intuición de todo su sistema.

La existencia del mito es posible gracias a que no es comprobable, puesto que se trata de múltiples versiones verbales difícilmente comparables entre sí, para verificar la autenticidad de la historia y esta existencia de múltiples versiones imposibilita la comprobación de la versión primigenia.

El grabado proporcionó herramientas para fijar las construcciones de la imaginación, pues hizo posible el surgimiento de una imagen exactamente repetible, esta seguridad trajo consigo un veneno peor que el antídoto que proporcionó, pues permitió producir, multiplicar, difundir y compartir, muchas versiones de una misma imagen o idea. Tanto el dibujo como el grabado asientan las ideas y los mitos que están circulando, permitiendo su verificación.

El mito termina, cuando es posible comprobar o contrastar la versión que tenemos, con el original; pero cuando se multiplican las versiones contemporáneamente, es muy difícil encontrar que contrastamos contra qué. Por lo que, aquello que en un inicio se presentó como el fin del mito, se convirtió en la mitificación de todos los originales. Este asunto se complicó aun más cuando se empezaron a hacer copias de las copias y así sucesivamente.

Los mitos se instituyen para poner fin a discusiones sin solución. Se basan en acuerdos y convenciones sobre los que se determina no hacer la pregunta anterior o causal. Al grabar y concretar estos acuerdos y convenciones como imágenes, se pretendía poner fin a estas discusiones.

El grabado por el contrario, contribuyó a crear y multiplicar versiones, por lo que su efecto fue contraproducente, contribuyendo incluso al cisma católico y a la separación de la Iglesia Romana de sus aliados nórdicos, que terminaron optando por la eliminación de las imágenes de su culto, puesto que se prestaban a interpretaciones múltiples, prefiriendo dejar a la libre interpretación de sus fieles, sólo en su imaginación, los textos escritos.

Es precisamente esa proliferación de imágenes, debida al auge del grabado, la que generó la reacción iconoclasta, por la imposibilidad de controlar ese desborde de la imaginación tan temido por la racionalidad.

No es propiamente el grabado quien *florece en un mundo reformado* sino la tipografía, pues como dice Gombrich:

"Cuando Holbein abandonó los países de habla alemana, la pintura comenzó a declinar en ellos de manera alarmante. En efecto la única actividad que sobrevivió con la Reforma fue la del retrato, tan firmemente establecida por Holbein."

"Sólo existió una región protestante en Europa en la que el arte sobrevivió plenamente a la crisis de la Reforma: los Países Bajos". ⁵¹

Con el tiempo, las versiones múltiples de los grabados, permitieron al observador encontrar los lugares comunes y estructuras afines que permitían crear conceptos libres de subjetividades. El carácter múltiple y multiplicador de la imagen grabada es la base del mito de la imagen.

A pesar de que el manejo de los temas nos obliga a tratarlos separadamente y en ocasiones por pares contrapuestos, no hemos pretendido aquí plantear un cisma entre magia y religión, o arte y ciencia, los presentamos más bien como líneas paralelas de un mismo dibujo, que no podrían vivir por si solos.

El Grabado, sólo hasta el siglo XX empezó a convertirse en un medio de expresión en sí mismo cortando los vínculos que lo mantenían sometido a otras manifestaciones culturales.

Sin embargo, no obstante las dificultades técnicas y lo dispendioso de su ejecución, fue un medio de reproducción de imágenes dibujadas, pintadas y esculpidas. Es por eso que ha tenido una gran incidencia en los avances de la ciencia y de la técnica, ya que la posibilidad de reproducir exactamente imágenes, medidas y procesos se adaptó a los fines de la investigación y a la difusión del conocimiento.

Hablar de Ciencia, es hablar de Conocimiento, pero de conocimiento clasificado, ordenado, sistematizado. Es necesario hablar también de lenguaje y en especial de signos, pues gracias a su neutralidad y su arbitrariedad, fue posible plantear el conocimiento en forma objetiva, al menos en apariencia.

Se habla de signos, códigos, Iconos, artificios gráficos, sistemas de signos, sistemas simbólicos, imágenes, imitación y simulacro.

⁵¹ GOMBRICH, Ernst H. *Historia del Arte*. Madrid. Alianza Editorial. 1984. Página 314.

Las interacciones han sido muchas. Por analogía, el taller y el oficio de grabador están emparentados con la Química, por el uso de metales, ácidos, resinas y otros elementos, con la Física, por la maquinaria y la óptica, pero tal vez el impacto más grande, se tuvo en la difusión del conocimiento científico y técnico, gracias a la extrema precisión de las imágenes de máquinas y procesos acompañados de texto. **Los procesos técnicos, químicos, mecánicos y metodológicos** del grabado, fueron enriquecidos por los descubrimientos científicos, estos a su vez tuvieron gran influencia en los procesos productivos y en el desarrollo de la industria, ya que la división mecánica de las tareas productivas tuvo su origen en el taller del grabador.

La complejidad de los procesos, generó la especialización de los obreros, separando a los dibujantes de los grabadores, los impresores, los fabricantes de papel, los encuadernadores, etc.

Ahora bien es claro que la decadencia del grabado como forma de difusión de conocimientos técnicos es consecuencia de la difusión de la imprenta que conlleva una creciente alfabetización.

McLuhan en *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, nos habla de:

“Los desarrollos de la civilización que se levanta sobre el alfabetismo, debido a que éste es el sistema uniforme de una cultura mediante un sentido visual extendido por el alfabeto en el espacio y en el tiempo. Todas las formas de escritura han servido exclusivamente a una sola cultura y han separado a esa cultura de las demás”.⁵²

“Todas estas formas dan expresión pictórica a significados orales. Como tales se aproximan a los dibujos animados y son muy difíciles de emplear ya que reclaman muchos signos para la infinidad de datos de la acción social. En contraste el alfabeto fonético valiéndose de unas pocas letras, fue

⁵² McLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México. Editorial Diana, 1969. Página 117.

capaz de abarcar todos los lenguajes. Sin embargo éste logro implicó la separación tanto de los signos como de los sonidos respecto a su significado semántico y dramático".⁵³

Con la palabra escrita vienen pues, la separación del individuo, la continuidad del espacio y el tiempo y la uniformidad de los códigos.

El uso de un soporte para transportar la palabra escrita está estrechamente ligado a la expansión de una forma de cultura. Por esto:

"La falta de papiro, resultado de la pérdida de Egipto por Roma, significó la decadencia de la burocracia, también de la organización del ejercito. La conjugación de la estampa con el uso del papel es tal vez uno de los encuentros mas afortunados para la cultura."⁵⁴

No obstante la visión global y futurista de algunas de las afirmaciones de McLuhan, la electrónica y la informática han revolucionado ya casi todas sus teorías hasta quedar convertidas en curiosidad histórica.

Los análisis de McLuhan no podían prever los acelerados avances en la comunicación y la codificación de la información que produjeron una revolución en las relaciones culturales. Sin embargo la expresión *Aldea Global* si captó la esencia de lo que acontecería.

La mecanización del oficio segmentado en acciones creó y separó funciones que anteriormente habían sido realizadas por un mismo hombre y se escindieron en un proceso de división del trabajo. El pintor pintaba. El dibujante que trabajaba para el grabador, copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado, o la vista de Roma o una estatua griega. A continuación, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes.

En consecuencia, los grabados no eran sólo copias de copias, sino traducciones de traducciones.

Con el siglo XIX entramos a una época en la que puede decirse que la imagen impresa ha alcanzado la mayoría de edad. No sólo empleó todos los medios antiguos sino que inventó mas técnicas nuevas que todas las conocidas en la historia precedente.

⁵³ McLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Editorial Diana, 1969. Página 119.

⁵⁴ Opus cit. Página 133.

Gracias a la introducción de criterios de rentabilidad y de eficiencia comercial, en los talleres de los grabadores se universalizó la práctica de dividir las diferentes etapas de la realización de obras exactamente repetibles.

Al comienzo de la cadena se situaba el dibujante original. Venía a continuación el dibujante que trabajaba para el grabador. En este punto se introducía un especialista que realizaba una plancha preliminar. Finalmente estaba el grabador, que en muchas ocasiones ni siquiera había visto el original, realizando los ajustes técnicos y estilísticos que consideraba apropiados. Aunque esta división comenzó en el siglo XVI, se desarrolló con mas fuerza en el trabajo de la xilografía. En el grabado en madera llegó a ser una practica general contar con un dibujante que hiciese un dibujo del cuadro o imagen deseados. A continuación un dibujante especializado en hacer dibujos destinados a ser grabados, redibujaba el primer dibujo, desconociendo en ocasiones el original, siendo éste en ocasiones no un dibujo sino un relato o descripción oral o escrita. Sólo aquí empezaba el trabajo del grabador o los grabadores, pues estos también se especializaban en temas como paisajes, figuras, arquitecturas, cielos etc.

Esta subdivisión en tareas especializadas llegó a su límite extremo con las grandes xilografías que aparecieron en los semanarios informativos de mediados del siglo XIX. Los grandes tacos de madera se formaban empalmando mediante grapas muchas piezas pequeñas. Cuando el dibujo se había hecho sobre la madera, se quitaban las grapas, se desmontaba y se distribuía entre los grabadores del taller de producción. Entonces cada grabador grababa el centro de la superficie de su pieza, dejando intactos los bordes. Las piezas, entonces se volvían a montar y grapar, pasando a un grabador particularmente hábil que unificaba la imagen grabando los márgenes de las piezas cuidando de que no se notaran las uniones. Los impresos así obtenidos eran descripciones de segunda, tercera y cuarta mano de cosas que se suponían semejantes o articulaciones de historias provenientes de personas y lugares diferentes.

McLuhan menciona *la Galaxia Gutemberg* como la era electrónica que sucede a la era tipográfica o mecánica de los últimos cinco siglos.

“En nuestros días, el hombre ha desarrollado extensiones o prolongaciones para realizar caso todos los actos que antes llevaba a cabo sólo con su cuerpo. La evolución de las armas comienza en los dientes y el puño y termina en la bomba atómica. El vestido y la casa son extensiones del mecanismo biológico para la regulación de la temperatura. Los muebles han sustituido a los talones o al suelo,

cuando ha de sentarse. Las máquinas, las herramientas, las lentes, la televisión, los teléfonos y los libros, que transmiten la voz a través del tiempo y del espacio, son ejemplo de extensiones materiales. El dinero es un medio para extender y almacenar el trabajo. Nuestras redes de transporte hacen ahora lo que antes hacían nuestros pies y nuestras espaldas. De hecho, todas las cosas materiales realizadas por el hombre pueden considerarse como extensiones de lo que el hombre hizo antes con su cuerpo o con alguna parte especial de él."⁵⁵

"Posiblemente, uno de los efectos de la tecnología de Gutemberg haya sido la separación de los sentidos y la consiguiente interrupción de su interacción en sinestesia táctil".⁵⁶

"Compartimentar el potencial humano en culturas únicas será pronto tan absurdo como ha llegado a serlo la especialización en temas y disciplinas. Cada individuo se encuentra en adelante simultáneamente presente, sobre mar y tierra, en cada uno de los rincones de la tierra."⁵⁷

"El carácter más evidente de la imprenta es la repetición, de igual forma el efecto evidente de la repetición es la hipnosis u obsesión. El ideograma no determina la separación y especialización de nuestros sentidos, la escisión de la vista y el sonido, ni la significación, que son la clave del alfabeto fonético".⁵⁸

"Toda la lectura fue, en la antigüedad y en el medioevo, lectura en voz alta. Con la imprenta, el ojo aceleró y la voz se acalló. Pero la verbalización interior fue dada por supuesta, como inseparable del acto de seguir horizontalmente las palabras de la página".⁵⁹

"La imprenta fue uno de los viejos oficios que primero se mecanizaron, y condujo fácilmente a una mayor mecanización de todos los demás".⁶⁰

"Con el signo sin sentido asociado al sonido sin sentido, hemos construido la forma y el sentido del hombre occidental. El campo auditivo es simultáneo, el modo visual es sucesivo".⁶¹

⁵⁵ McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutemberg*. Barcelona. Planeta de Agostini. 1985. Páginas 11 y 12.

⁵⁶ Opus cit. Página 27.

⁵⁷ Opus cit. Páginas 44 y 46.

⁵⁸ Opus cit. Página 49.

⁵⁹ Opus cit. Página 59.

⁶⁰ Opus cit. Página 60.

“Así mismo se produjo el mayor énfasis equivalente en el punto de vista o posición fija del lector. Tal énfasis en lo visual fue completamente imposible antes que la imprenta elevara la intensidad visual de la página escrita hasta el punto de una completa uniformidad y repetitibilidad. Esta uniformidad y repetitibilidad de la tipografía, ajena por completo a la cultura del manuscrito, es el preliminar necesario del espacio unificado o pictórico y de la perspectiva. Pintores de la avant-garde, como Masaccio en Italia y los Van Eycks en el norte, comenzaron a experimentar con el espacio pictórico o perspectivo a principios del siglo XV. Y en 1435, tan sólo una década antes de la tipografía, el joven Leon Battista Alberti escribió un tratado de pintura y perspectiva que fue el más influyente en la época. Las técnicas de la uniformidad y la repetibilidad fueron introducidas por los romanos en la Edad Media.”⁶²

Prints and Visual Communication, de William Ivins, es una fuente importante para cualquiera que estudie el papel que los libros han desempeñado en la configuración del conocimiento humano y de la sociedad. El hecho de que Ivins se mantuviera un tanto apartado del aspecto central y literario del libro, parece haberle dado una ventaja sobre los hombres de letras. El estudiante de literatura y filosofía tiende a preocuparse por el contenido del libro y a ignorar su forma. Esta omisión es peculiar en los que conocen y emplean el alfabeto fonético, ya que la persona ocupada en leer re-crea el contenido sin reparar en la forma.

Ningún escriba o lector chino podría cometer el error de ignorar la forma misma de la escritura, porque sus caracteres escritos no separan el habla y el código visual al modo que nosotros lo hacemos. Pero en un mundo con un alfabeto fonético, esta compulsión a separar forma y contenido es universal y afecta a los no conocedores, tanto como a los eruditos.

Como experto en láminas impresas, Ivins, observó su diferencia con respecto a los libros impresos en que aparecen. A su vez, esto le hizo observar la gran diferencia entre los libros impresos y los manuscritos. Al comienzo llama la atención sobre la dimensión de repetibilidad presente en los caracteres fonéticos escritos, a fin de hacer destacar las mismas condiciones de repetibilidad que se hallan en la impresión de imágenes, que se hacían con bloques de madera grabada, antes de Gutemberg.

⁶¹ McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutemberg*. Barcelona. Planeta de Agostini. 1985. Página 67.

⁶² Opus cit. Página 137.

El evidente carácter de exactamente repetible, inherente a la tipografía, escapa al hombre civilizado. Concede escasa significación a este aspecto meramente tecnológico y se concentra en el contenido, como si estuviese escuchando al autor.

Como artista consciente de las estructuras formales como representaciones complejas en sí mismas, Ivins, prestó una rara atención tanto a los grabados como a la tipografía y al manuscrito. Vio cómo las formas técnicas de impresión pueden configurar tanto a las técnicas como a las artes. Esta misma idea la recupera luego Debray, en su texto *Transmitir*, cuando hace énfasis sobre la relación entre la materialidad de los soportes que pesarían más que los contenidos a transmitir.

La tecnología de la repetibilidad exacta fue un énfasis que los romanos introdujeron en el análisis visual griego. Este énfasis sobre la línea continua, uniforme, con su indiferencia por los valores orales de la organización pluralística fue, en opinión de Ivins, transmitido efectivamente a y por la Edad Media.

El número es la dimensión de lo táctil, como explicó Ivins en *Art and Geometry*:

“En todo modelo continuo, la mano necesita formas simples y estáticas, y halla agrado en las que se repiten. Conoce los objetos por separado, uno tras otro, y por diferencia con el ojo no tiene medios para obtener una visión o conocimiento prácticamente simultáneo de un grupo o de objetos en una única toma de conciencia. Por diferencia con el ojo, la mano sin ayuda es incapaz de descubrir si tres o más objetos están en línea. Como veremos al referirnos al siglo XVI, número y visualidad, o tacto y experiencia retiniana, se separaron por completo y siguieron caminos divergentes para establecer los imperios rivales del Arte y de la Ciencia. Esta divergencia, tan notablemente iniciada en el mundo griego, fue mantenida en relativa latencia hasta el despegue de Gutenberg”.⁶³

“La invención de la tipografía, como tal, es un ejemplo de la aplicación del conocimiento de los oficios tradicionales a un problema visual especial. Abbott Payson Usher dedica el décimo capítulo de su History of Mechanical Inventions a la invención de la Imprenta que “marca la línea divisoria entre las tecnologías medieval y moderna”... Vemos aquí la misma transferencia al campo de la imaginación que resulta claramente evidente en toda la obra de Leonardo da Vinci”.

⁶³ McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona. Planeta de Agostini. 1985. Página 103.

*“De ahora en adelante, la imaginación tenderá más y más hacia las fuerzas de la visualización. La mecanización del arte de los escribas fue probablemente la primera reducción de un oficio cualquiera a términos mecánicos”.*⁶⁴

Vemos que del mismo modo que lo impreso fue uno de los primeros productos uniformemente repetibles. La línea tipográfica de tipos móviles, hizo posible un producto uniforme y tan repetible como un experimento científico.

Los chinos, al imprimir con bloques de madera en el siglo XVIII, habían quedado impresionados por el carácter repetitivo de la imprenta como *mágico* y lo usaron como forma alternativa de la rueda para rezar. En el Japón, estampar múltiples imágenes de Buda en un papel, equivale a repetir oraciones como en un rosario.

Con la imprenta, experimentó Europa su primera fase de consumo porque la imprenta no fue solamente un medio y un artículo de consumo:

*“Sino que enseñó a los hombres cómo organizar las demás actividades sobre una base sistemática lineal”.*⁶⁵

Hasta la imprenta, había pocos libros disponibles, antiguos o medievales. Los que había, pocos los veían. La misma situación prevaleció en pintura, hasta que se desarrolló el moderno grabado en color.

Durante los dos primeros siglos de la imprenta, hasta fines del siglo XVII, la gran masa de material impreso era de origen medieval. Los siglos XVI y XVII vieron más de la Edad Media de lo que jamás estuvo disponible para nadie de la Edad Media. Durante ella, el conocimiento estuvo disperso, fue inaccesible y de difícil lectura. Y ahora se había hecho más fácilmente *portable* (transportable, manejable) para el individuo y rápidamente legible.

Del mismo modo que en nuestros días, las insaciabiles necesidades de la Televisión han vuelto a volcar sobre nosotros el cuarto trasero de las viejas películas, así las necesidades de las nuevas prensas pudieron

⁶⁴ McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutemberg*. Barcelona. Planeta de Agostini. 1985. Página 151.

⁶⁵ Opus cit. Página 167.

atenderse en parte con los viejos manuscritos. Por añadidura, el público lector estaba a tono con aquella cultura anterior.

No solamente, no hubo muchos nuevos escritores al principio, sino que no hubiesen tenido un público dispuesto a aceptarlos, según dicen Febvre y Martin:

*“Así, la imprenta facilitó el trabajo de los eruditos en algunos campos, pero en general podemos decir que no aportó nada para acelerar la adopción de teorías o nuevos conocimientos”.*⁶⁶

Esta misma situación se repite en la actualidad con la tecnología informática. Por lo general la información que se introduce en los computadores es la misma que se encuentra previamente en los libros impresos, así como las imágenes que se traspasan y manipulan son producidas y creadas con las tecnologías tradicionales. Muy poco material se crea y produce inicialmente en y con los computadores.

Una gran parte de la corriente Posmodernista es producto de la mezcla de informaciones previas o anteriores y de su re-creación en el nuevo medio.

Usher, afirma que la totalidad del logro que supone el libro impreso con ilustraciones ofrece un notable ejemplo de la multiplicidad de actos individuales de invención que se requieren para conseguir un nuevo resultado.

La historia del papel es un tema distinto, pero es evidente que la generalización de la imprenta no hubiera podido avanzar de un modo significativo con ningún otro medio básico; el pergamino es de difícil manejo, costoso y de posibilidades de suministro muy limitadas. Los libros hubieran continuado siendo un artículo de lujo si el pergamino hubiese sido el único medio disponible. El papiro es duro, quebradizo e inadecuado para la impresión. La introducción del papel de hilo en Europa desde Oriente fue así una importante condición preliminar. El origen de este producto en el lejano oriente y los pasos de su introducción sobre los países de Europa han quedado hoy muy bien confirmados, de modo que la cronología de tales pasos está adecuadamente establecida.

⁶⁶ McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutemberg*. Barcelona. Planeta de Agostini. 1985. Página 172.

El alfabeto mismo, aplicado al complejo de la palabra hablada, traduce el lenguaje a un **código visual** que puede ser uniformemente difundido y transportado. La imprenta había dado una intensidad tal a este proceso latente, que fue un virtual punto de partida educacional y económico.

Con la elevación de la intensidad y la cantidad aisladas, la imprenta hace entrar al individuo en un mundo de movimiento y aislamiento. En todos los aspectos de la experiencia y de las cosas, el acento se pone sobre la separación de funciones, el análisis de los componentes y el aislamiento del instante.

“Dado que el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio de sonido al espacio visual, en este caso los efectos de la impresión sobre el uso del espacio visual pueden ser el punto central de atención, aunque no el único pues no sólo hace resaltar la relación entre lo impreso y la escritura, sino también la relación entre lo impreso y la oralidad, que seguía presente en la escritura y la primera cultura de lo impreso. Es más, mientras todos los efectos de lo impreso no se reducen a aquéllos que tiene sobre el uso del espacio visual, muchos de los otros, de hecho están relacionados de varias maneras con este último”.

*“En una obra de estas dimensiones no es posible enumerar siquiera todos los efectos de la impresión. Incluso una ojeada superficial a los dos volúmenes de Elizabeth Einstein,, *The Printing Press an Agent of Change* (1979), hace muy patente cuán diversificados y vastos han sido los resultados particulares de la impresión. Eisenstein explica detalladamente cómo la impresión hizo del Renacimiento italiano un Renacimiento europeo permanente; produjo la Reforma protestante y reorientó la práctica religiosa católica; afectó el desarrollo del capitalismo moderno; hizo posible que la Europa occidental explorara el mundo; cambió la vida familiar y la política; difundió el conocimiento como nunca antes; hizo del alfabetismo universal un objetivo formal; volvió posible el surgimiento de las ciencias modernas; y dio nuevas facetas a la vida social e intelectual. En *The Gutenberg Galaxy* (1962) y *Understanding Media* (1964), Marshall McLuhan ha llamado la atención sobre muchos de los modos más sutiles con los cuales lo impreso ha afectado la conciencia, como también lo hace George Steiner en *Language and Silence* (1967) y como yo lo intento en otros estudios (Ong, 1958b; 1967b; 1971; 1977). Aquí nos interesan particularmente estos efectos más sutiles de lo impreso sobre la conciencia, antes que sus consecuencias sociales más evidentes”.*

“La escritura alfabética había dividido la palabra en los equivalentes espaciales de las unidades fonéticas (en principio, aunque las letras nunca funcionaron como indicadores enteramente

fonéticos). Sin embargo, las letras utilizadas en la escritura no existen antes del texto en el cual aparecen. Con la impresión tipográfica alfabética, las cosas cambian. Las palabras se componen de unidades (tipos) que existen como tales antes que las palabras a las que darán forma. La impresión sugiere, mucho más de lo que jamás lo hizo la escritura, que las palabras son cosas”.

“Al igual que el alfabeto, la impresión tipográfica alfabética fue una invención única. Los chinos conocían el tipo movable, pero no tenían alfabeto, sólo caracteres básicamente pictográficos. Antes de mediados del siglo XV los coreanos y turcos uigures tenían ya alfabeto y utilizaban tipos movibles, pero éstos no llevaban letras separadas sino palabras enteras. La impresión tipográfica alfabética, en la cual cada letra era vaciada en un pedazo separado de metal, o tipo, constituyó un adelanto psicológico de la mayor importancia. Marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía. La primera línea de montaje, técnica de manufactura que en una serie de pasos establecidos produce idénticos objetos complejos compuestos de partes reemplazables, no sería para fabricar estufas, zapatos o armas, sino para elaborar el libro impreso. A fines del siglo XVIII la Revolución Industrial aplicó a otras manufacturas las técnicas de partes reemplazables que los impresores aplicaban desde hacía trescientos años. Pese a las conjeturas de muchos estructuralistas semióticos, fue la impresión, no la escritura, la que de hecho reificó la palabra y, con ella, la actividad intelectual.”

“Podemos enumerar interminablemente los efectos adicionales más o menos directos que lo impreso ha tenido sobre la economía intelectual o la mentalidad de Occidente. “Lo impreso con el tiempo desplazó al antiguo arte de la retórica (de bases orales) del centro de la educación académica. Estimuló y posibilitó en gran escala la cuantificación del saber, mediante el empleo del análisis matemático y de diagramas y gráficas. La impresión finalmente redujo el atractivo de la iconografía en el manejo del conocimiento, pese al hecho de que las primeras fases de la impresión hicieron circular ilustraciones iconográficas como nunca antes”.

“Las imágenes iconográficas están relacionadas con los caracteres pesados o simbólicos del discurso oral y se asocian con la retórica y las artes de la memoria que necesita el control oral del conocimiento. La impresión refuerza el sentido del lenguaje como esencialmente textual. El texto impreso, no el escrito, es el texto en su forma más plena y paradigmática”.

"Al sacar las palabras del mundo del sonido –donde primero tuvieron origen en el intercambio humano activo– y relegarlas definitivamente a la superficie visual, y al explotar de otros modos el espacio visual para el manejo del conocimiento, la impresión alentó a los seres humanos a pensar cada vez más en sus propios recursos internos (conscientes e inconscientes) como cosas, impersonales y religiosamente neutras".

"La impresión encierra el pensamiento en miles de copias de una obra, con exactamente la misma composición visual y física. La correspondencia verbal entre copias del mismo impreso puede verificarse sin recurrir en absoluto al sonido, simplemente por medio de la vista: un cotejador (Hinman) sobrepone las páginas correspondientes de dos copias de un texto y señala con una luz intermitente las variaciones a quien revisa".

"Finalmente, el procesamiento y la distribución espacial de la palabra como secuencia, iniciados por la escritura y elevados a un nuevo orden de intensidad por la imprenta, son incrementados todavía más por la computadora, la cual aumenta al máximo el sometimiento de la palabra al espacio y al movimiento local (electrónico), y perfecciona la secuencia analítica al volverla virtualmente instantánea".

"La sociedad humana se formó primero con la ayuda del lenguaje oral; aprendió a leer en una etapa muy posterior de su historia y al principio sólo ciertos grupos podían hacerlo. El homo sapiens existe desde hace 30 mil y 50 mil años. El escrito más antiguo data de apenas hace 6 mil años".⁶⁷

Con la litografía, Senefelder desarrolló un procedimiento gráfico en el que la única persona que requería un adiestramiento técnico era el impresor. El descubrimiento de Senefelder tuvo dos consecuencias notables. Liberó al artista o dibujante original de la tiranía de las **redes** de racionalidad del grabador de interpretación y por primera vez, permitió al público ponerse en contacto directo con manifestaciones gráficas exactamente repetibles sobre cosas vistas o imaginadas, susceptibles de imprimirse en ediciones casi ilimitadas, poniendo un freno al reinado de las informaciones de segunda mano.

⁶⁷ ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Santa fe de Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 1994. Páginas 117, 118, 128, 129, 130, 131, 134, 12.

Esta complicada **trama** de procesos técnicos y transposiciones mentales ha producido unas secuelas que aún hoy arrastramos. Se trata del olvido de la imagen, pues cuando miramos un grabado lo evaluamos por su técnica y la calidad de su estampación, reparando poco en la calidad de la imagen misma. Es fácil olvidar que un grabado no es más que un dibujo y que lo más importante de un dibujo es su calidad en cuanto tal.

Otra circunstancia que no quisiéramos dejar pasar por alto, pues también hace parte muy importante de las transposiciones mentales antes mencionadas y que casi ningún autor señala, es la inversión (otra perversión) de la imagen. Todas las imágenes al ser impresas devuelven o invierten la imagen del mismo modo que lo hace un espejo, es decir se vuelven zurdas. En ocasiones, esto no es muy determinante, pero en el caso de figuras humanas, retratos y composiciones complejas, el resultado puede ser muy diferente. Para que esto no ocurra, se debe hacer en la plancha el dibujo al revés, para que éste se enderece en el proceso de estampación. Son frecuentes los grabados titulados el guitarrista zurdo, etc. Curiosamente sólo los autorretratos que en dibujo y en pintura presentan siempre al pintor zurdo, en grabado quedan derechos. Hasta la invención de la litografía en *Offset*, que pasa la tinta de la plancha a una mantilla antes de imprimir, fue necesario grabar textos e imágenes invertidos, sumando éste complicado proceso a los descritos anteriormente.

La importancia de la aparición del fotograbado estriba en la diferencia sintáctica respecto a los procesos anteriores de impresión de imágenes. En los antiguos procedimientos, el informe comenzaba con un análisis sintáctico del objeto visto, al que seguía su formulación simbólica con el lenguaje de las líneas dibujadas. Esta traducción era interpretada con la sintaxis y el análisis propio de la técnica empleada. En el fotograbado no existía la traducción sintáctica del objeto observado y las líneas y texturas permanecían por debajo del umbral de la visión normal, siendo percibidas como información suministrada por el objeto mismo, encontrándose una manera de realizar informes visuales libres, en apariencia, de las distorsiones del grabado. La fotografía, es sin embargo un sistema de representación tan complejo como el grabado y sólo gracias a una larga tradición en su lectura nos parece normal, aceptándola como una verdad. Al observar la fotografía de la imagen de una persona decimos con propiedad, ese es *fulano*, remplazando la imagen por la persona. En un momento dado, el informe de un acontecimiento es más importante que el acontecimiento mismo, pues pensamos y actuamos sobre el informe simbólico y no sobre el acontecimiento.

La historia de las estampas no es la historia de un arte menor, sino la de un poderoso método de comunicación entre los hombres y la de sus efectos en el pensamiento y la cultura occidentales.

Hablar de grabado y arte parecería ser uno de los temas más fáciles de abordar en este trabajo. Sin embargo, la dificultad de determinar que es lo que podemos considerar como Arte, lo hace un tema complejo.

Por otro lado, tenemos como costumbre denominar Arte, al trabajo realizado en épocas pasadas, porque lo vemos ahora, libre de sus connotaciones de época, religiosas, políticas y simbólicas e incluso funcionales, más por ignorancia que por conocimiento y como nos es posible examinarlo a la luz de nuestra actual mirada estética, nos atribuimos la capacidad de clasificar y seleccionar la producción gráfica de una época y cultura, con nuestros propios parámetros de época, estética y cultura.

Los cambios culturales y con mucha frecuencia la óptica económica, política y comercial, reivindican unos productos del pasado y condenan otros, es así como el arte *comunista* pierde su valor con la caída de la Unión Soviética, pero así mismo, otras artes con connotación socialista, adquieren un nuevo valor ahora que el comunismo no representa un peligro.

Así mismo el arte *académico*, que en un país y en una época se relacionaba con el establecimiento, es restablecido cuando esta relación ya no es importante.

Los productos que en un momento fueron funcionales y por lo tanto eran considerados mercancía, cuando pierden su función pueden convertirse para nosotros en objetos de arte. Las imágenes de los diarios, las revistas o las imágenes publicitarias de otra época, son rescatadas para el arte de hoy, cuando fueron objetos de consumo en su época.

Lo que podemos dejar en claro, es que la conciencia del trabajo artístico en el grabado es relativamente nueva. Es decir, que el grabado realizado como arte y para el arte sin otra función, es un producto del siglo XX. Incluso las litografías de Lautrec, de finales del siglo XIX, fueron carteles publicitarios, realizados con fines comerciales, que después adquirieron su aura de Obra de Arte.

Es con esa conciencia y por esa conciencia, que los artistas grabadores empezaron a utilizar las viejas tecnologías ya en desuso comercial, para realizar sus obras, no ya por las ventajas técnicas que ofrecían, sino por sus cualidades expresivas y estéticas.

Las técnicas tradicionales de grabado son muy dispendiosas y lentas en su ejecución, pero las prensas litográficas y los tórculos habían quedado en desuso y estaban disponibles para realizar trabajos que ofrecieran unos resultados con calidades insuperables, como las que había logrado el grabado en sus avances comerciales.

En el siglo XX el grabado tuvo un gran auge como medio de expresión gracias a su contundencia, a su fuerza, a su capacidad de comunicación, a su lenguaje directo y simple, pues conservó de su tradición estos elementos y este lenguaje propios, que hacen de él una forma única de concreción de ideas.

Para grabar es necesario codificar, recodificar y volver a codificar, esto es: codificar para dibujar, recodificar para adaptar el dibujo a la técnica elegida y volver a codificar con la herramienta con la que se graba en la plancha.

Una vez liberados de la funcionalidad, los grabadores pudieron finalmente recuperar dos cosas de gran importancia: la primera, ser nuevamente dueños del proceso integral del grabado, que la funcionalidad había separado. Es decir, proyectar, dibujar, grabar e imprimir, como una obra que se controla desde su concepción hasta su concreción. La segunda deriva de la primera, pues al controlar todo el proceso, fue posible experimentar con las técnicas, mezclar procedimientos y poner la técnica en función de la forma y no al contrario.

SE GRABAN IMÁGENES, PERO TAMBIÉN SIGNOS Y SÍMBOLOS.

De la misma forma que el hombre es grabado por las estructuras del poder y del saber, sus formas de comunicación responden a unos modelos paulatinamente adquiridos en su desarrollo cultural.

Tenemos una marcada tendencia a preferir el concepto de la secuencia lineal, desde el mismo momento en que la sociedad, la academia y la ciencia, no aceptan de buena gana el uso frecuente de los sistemas simbólicos por su supuesta *ambigüedad* en la comunicación.

Aunque no podemos negar las teorías acerca de la conformación de los lenguajes hablados y escritos, si podemos deducir, gracias a las teorías contradictorias, que los desarrollos fueron paralelos y que en ocasiones grandes avances, tanto en la conformación de los lenguajes, como en su estructuración, se perdieron.

Lo que se ha grabado no son sólo los alfabetos y los diccionarios. Lo que se nos grabó fue el modo lineal de pensar por palabras, ligadas la cola de una, con la cabeza de otra.

El texto de Leroi-Gourhan, *El grafismo lineal*, anota que:

“La escritura en su primer estadio conserva una amplia parte de la visión pluridimensional del lenguaje simbólico y sigue apta para suscitar imágenes susceptibles de dirigirse en direcciones divergentes. En el estadio del grafismo lineal que caracteriza la escritura la relación entre dos polos (cara-mano) evoluciona nuevamente, el lenguaje escrito se subordina al lenguaje verbal siendo fonetizado y lineal en el espacio.”⁶⁸

Si en nuestro caso nos referimos a imágenes del Arte, podríamos considerar:

“La obra de arte como un texto compuesto de símbolos a los que cada fruidor atribuye un contenido. Sólo que el condicionamiento social en la adjudicación de un contenido es mucho menos rígido y

⁶⁸ LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 1965. Página 206.

determinado que en el caso del lenguaje. La obra de arte es más polivalente que un mensaje lingüístico. Además el arte se caracteriza por el hecho de ser producido y por eso mismo de ser provisto intencionalmente de un contenido. Esto ya legitima la existencia de una semiótica del arte".⁶⁹

Al ampliar el análisis del estudio de la imagen, teniendo en cuenta la cultura, la sociedad, la psicología, la filosofía y la antropología; los términos más importantes que utilizamos empiezan a volverse un poco ambiguos. Y si en un principio Eco en su rigurosidad, clasifica, ordena, y define; Calabrese, en *El Lenguaje del Arte*, amplía el rango de significación de los términos cuando los coloca en el ámbito de la convención cultural.

Zunzunegui, en el texto *Pensar la Imagen*, recoge diversas versiones sobre los distintos términos. Dice a propósito de Signo y Código:

"La significación se produce siempre que una cosa materialmente presente ante la percepción de un destinatario represente a otra cosa a partir de reglas subyacentes. Pero: La cosa representada no tiene por que existir ni sustituir de hecho en el momento en que el signo sustituto significante de otra cosa la represente. El acto de significación es autónomo con respecto a cualquier acto de comunicación. Debe existir un código que establezca una correspondencia entre lo que el signo representa y lo representado". Un signo no es una entidad física, no forma más que un plano expresivo. El signo no es una entidad semiótica fija, sino un lugar de encuentro de elementos independientes que proceden de sistemas diferentes que se asocian a través de una correlación codificada transitoria."⁷⁰

La denotación, es la correlación codificada de elementos del plano expresivo que corresponde en forma unívoca y directa a una posición pertinente del contenido. Y se habla de connotación cuando el plano expresivo de una función semiótica se presenta formado por otro sistema de significación.

Sobre lo Simbólico y lo Icónico apunta:

⁶⁹ CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Ediciones Paidós. 1987. Página 191.

⁷⁰ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagen*. Madrid. Cátedra. 1989. Páginas 59 y 60.

*"Los símbolos se basarían en una convención social, mientras que los iconos lo harían sobre una relación de semejanza con el referente". Asegurando que: "representar icónicamente un objeto no es sino transcribir mediante **artifícios gráficos** las propiedades culturales que se le atribuyen".⁷¹*

Mercedes López-Barralt, en el texto introductorio de su obra *Icono y Conquista*, donde analiza los grabados acompañados de texto, realizados por Guamán Poma de Ayala, hace una explicación de la noción de la Antropología como ciencia de la significación, como resultado del énfasis de las últimas dos décadas en el carácter simbólico de los fenómenos culturales.

La obra articula dos **sistemas de signos**: el lingüístico y el icónico, planteando el problema de la **codificación** de los mensajes visuales. Acentúa la colaboración de diversas disciplinas; la semiótica cultural, la iconografía, la literatura comparada y la historia de las ideas.

Explica cómo la semiótica debe mucho de su progreso actual al legado de la lingüística de Saussure y al trabajo de Peirce. Como ciencia, parte de una premisa fundamentalmente antropológica: el mundo natural, susceptible de significación, no es el referente absoluto del signo lingüístico, sino un conjunto de sistemas semióticos en sí mismo.

Son muchas las definiciones de la semiótica y su alcance es muy amplio. Por su ambición totalizadora no existe aún una teoría única para esta ciencia de la comunicación, sino distintos tipos de semiótica. Sin embargo todos giran entorno a un concepto clave: el signo y emplean una misma operación: la lectura. Sus distintas vertientes están empeñadas en un propósito común: articular una lógica de la cultura.

El lenguaje es un **sistema** o **estructura**. Una **red** de oposiciones recíprocas en las que cada entidad adquiere su valor a base de la presencia o ausencia de otras entidades. El lenguaje es una forma y no una sustancia, de ahí que se plantee la cultura como un vasto **sistema de sistemas** de signos.

Lotman, se ocupa de los lenguajes secundarios o prácticas semióticas que se organizan en torno al lenguaje denotativo o natural y que se constituyen en estructuras complementarias específicas. Entre estos sistemas secundarios se encuentran la literatura y la iconografía.

⁷¹ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagen*. Madrid. Cátedra. 1989. Página 62.

Aunque la semiótica del siglo XX postula que la realidad se presenta ante el hombre como una compleja red de signos, mantiene como **modelo** de todos los sistemas significativos al lenguaje natural o verbal. Hereda de la lingüística estructural el bagaje histórico de la disciplina que aplica a entidades no verbales: lengua - habla, código - mensaje, significante - significado, connotación - denotación, paradigma - sintagma.

Que la lingüística y la semiótica compartan el mismo marco teórico general no es arbitrario, ya que el objeto de su estudio es común: los sistemas significativos. Estas estructuras se basan en la **segmentación** y en la **articulación**: el lenguaje se concibe como un sistema de diferencias. El signo es el eje conceptual de la semiótica y conserva mucho del signo lingüístico. Barthes, apunta que la materia que constituye estos signos no es significante sino funcional, como lo dijo Leroi-Gourhan: la ropa nos protege del clima, la comida nos alimenta; sin embargo ambas también significan. En *Elementos de semiología Barthes*, llama a estos signos semióticos de valor utilitario, funciones-signos. Esta percepción equivale a decir que la cultura comunica y que lo real no puede ser sino inteligible. Lévi-Strauss ha insistido sobre lo mismo al plantearse el problema de si todos los fenómenos que interesan a la antropología social pueden caracterizarse como signos o no.

Lopez-Barralt sintetiza la teoría iconológica de Panofsky citando su *Studies in Iconology* así:

*"Los trabajos de Panofsky fundan la dimensión cultural de la iconografía moderna al proponer tres etapas en el análisis de la imagen: el nivel primario que revela los tópicos naturales (representación de entidades y eventos reconocidos por todos); el secundario, que examina los tópicos convencionales (motivos o imágenes determinados culturalmente); y el intrínseco, que atiende al contenido histórico y cultural de los dos primeros niveles."*⁷²

En sus *Estudios sobre iconología*, Panofsky define ésta como:

"La rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma".

"Contenido temático natural o primario. Se percibe por la identificación de formas puras, como representaciones de objetos naturales".

⁷² LOPEZ-BARALT, Mercedes. *Icono y Conquista*. Madrid. Hiperión. 1988. Página 37.

"Contenido secundario o convencional. Los motivos, reconocidos como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son los que los antiguos teóricos del arte llamaron *invenzioni*; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías".

"Significado Intrínseco o Contenido. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto, esclarecidos a la vez por los métodos compositivos y por la significación iconográfica".

"El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral".

"La interpretación de la significación intrínseca o contenido, que trata de lo que hemos llamado valores simbólicos en vez de con imágenes, historias y alegorías, requiere algo más que el conocimiento de temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias".⁷³

"Así, del mismo modo que nuestra experiencia práctica tiene que ser controlada por una percatación de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, los objetos y las acciones son expresados por formas (historia del estilo), y como nuestro conocimiento de las fuentes literarias ha de ser controlado por una percatación sobre la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, temas y conceptos específicos son expresados por objetos y acciones (historia de los tipos), igualmente, o quizá más aún, tiene que ser controlada nuestra intuición sintética por una percatación del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específicos".

"En conclusión, cuando queremos expresarnos estrictamente tenemos que distinguir tres niveles de contenido o significado, el más bajo de los cuales se confunde generalmente con la forma, y el segundo de los cuales es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. En

⁷³ PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid. Alianza Editorial. 1976. Páginas 13, 15, 16, 17, 21.

*cualquiera de los niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición”.*⁷⁴

Para Barthes, en *Retórica de la imagen*, la imagen denotada no se encuentra nunca en estado puro, sin contaminación cultural.

El caso del dibujo, por ejemplo es esencialmente denotativo, el dibujo está codificado en tres niveles. En primer lugar, la representación de un objeto por medio de un dibujo requiere de un conjunto de normas de trasposición que son culturales e históricas. En segundo lugar, la misma ejecución del dibujo parte de la discriminación entre aquello que es significativo o pertinente y aquello que no lo es. Finalmente el dibujo como sucede con cualquier otro código, requiere entrenamiento. La técnica del grabado, limitada al blanco y el negro, elimina el elemento del color, tiene dos dimensiones esenciales: una natural y la otra cultural.

No cabe duda de que existe una retórica de la imagen que comunica sus propios mensajes a través de sus propios códigos. El logocentrismo es en gran medida responsable de la controversia sobre la naturaleza de los mensajes visuales.

Algunos semiólogos han intentado encontrar unidades significantes claras y discretas en el arte visual, sólo para hallar un mundo de ambigüedad. Así como también algunos investigadores han intentado aplicar la ley de la doble articulación, un dogma para la lingüística, al dominio del arte visual.

“La combinación de palabra e imagen que permea la comunicación occidental desde la aparición del libro es hasta cierto punto consecuencia de la naturaleza ambigua de los sistemas visuales. El código icónico es mucho más difícil de segmentar que el lenguaje verbal, y por ello tiene universalmente a depender del habla articulada, que le otorga discontinuidad de que carece. La segmentación del sintagma es la operación fundamental que proporciona las unidades

⁷⁴ PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid. Alianza Editorial. 1976. Páginas 23 y 24.

*paradigmáticas del sistema, la imagen visual es polisémica: sus significantes comunican "una cadena flotante" de significados, entre los cuales cada espectador puede escoger unos e ignorar otros."*⁷⁵

El texto cultural puede encontrarse tanto en los mensajes de la lengua natural como en los mensajes secundarios no-verbales: un rito, una pintura, un banquete, una moda, un anuncio publicitario. Para que el texto sea cultural debe contener un sentido integral, pertenecer a un género o tipo, cumplir una función común, construirse a partir de reglas precisas.

La semiótica cultural puede verse como la conjugación de la iconografía, la literatura comparada y la historia de las ideas. La semiótica provee el bagaje teórico para abordar el signo, el texto y su relación con la cultura, así como la policulturalidad; también permite plantear el problema de la articulación de códigos icónicos y lingüísticos.

Al aproximarnos al problema desde nuestro propio campo, encontramos que los semiólogos, dada su proveniencia lingüística, tratan de hacer equivalentes letras, palabras y frases; a líneas, puntos, texturas y colores, encontrándose con tan infinita gama de probabilidades que se sienten desbordados.

Si fuéramos capaces de abstraer lo emotivo y lo ilusorio del arte, podríamos ver las líneas como tales y los colores como materia reflectiva. Así podríamos darnos cuenta de que con la misma tinta y el mismo pincel, sobre un mismo papel, podríamos *escribir* una palabra o *dibujar* la misma obteniendo resultados que *comunican* cosas distintas.

Visto de otra manera, podemos decir que con palabras podemos plasmar y comunicar un número *determinado* de situaciones propias del hombre y que la disposición y el estilo las presentan distintas en tonalidad y fuerza, pero que en esencia esas situaciones son finitas y casi inmutables.

Por el hecho de que las letras de un alfabeto sean limitadas y de que las palabras de un idioma estén contenidas en un diccionario, no quiere decir que los chinos por ejemplo, que tienen un alfabeto que supera ampliamente los 3.000 signos, símbolos e ideogramas y que cada uno tenga varias acepciones y pronunciaciones, sean capaces de decir en un texto literario más de lo que dice un escritor occidental.

⁷⁵ LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Icono y Conquista*. Madrid. Hiperión. 1988. Página 45.

Podríamos decir entonces, que no hay una diferencia sustancial entre un texto escrito en español, alemán, chino o egipcio antiguo, pues en general se conservan las ideas y lo que se comunica es lo mismo y las variaciones son tonales y eminentemente culturales.

Es posible trasponer una idea del español al árabe, del árabe al egipcio, del egipcio al hindú, del hindú al coreano y al japonés y de ahí al dibujo y a la pintura sin grandes sobresaltos y sin perder la esencia inicial. Esta transposición, que en lo geográfico y cultural se nos puede hacer hasta lógica y comprensible, no lo es tanto, cuando desde la semiótica tratamos de pasar del texto a la imagen.

Entonces, dónde está el paso, el salto, que parece un acto de prestidigitación, ¿dónde en la escritura tenemos la certeza de que dos mas dos son siempre cuatro?

En nuestra cultura, la palabra *signo* **no** es la cosa que *representa*; esta, refleja una imagen convención cultural de la cosa.

Con la visión del signo en el contexto de una transposición o translocación cultural, tratamos de comprender su valor y su significación, viendo su capacidad de mutación en relación con los objetos y las cosas, no pudiendo dejar de lado que el signo icónico o imagen es diferente, precisamente por ser el resultado de una producción mental y material.

El Islam prohíbe la representación *figurativa* de personajes vivos por considerarla demoníaca (también lo ve Baudrillard en el carácter demoníaco de los simulacros), permitiendo sin embargo escribir cualquier descripción figurativa en letras árabes que no son otra cosa que dibujos, digamos, abstractos.

La azora XXXIX del Corán reza:

“Revelación del libro procedente de Dios, el Poderoso, el Sabio. Te hemos hecho descender un libro con la Verdad... Dios no conduce a quien es embustero, incrédulo...”.⁷⁶

⁷⁶ EL CORAN. Barcelona. Plaza & Janes Editores. 1991. Página 407.

Muchos pasajes como éste del Corán, afirman que Dios, la Verdad y el Libro, son una sola y única cosa, y quien lo dude o lo niegue merece la muerte. Se ponen en un mismo plano las ideas, la cultura, las representaciones y la palabra.

Guerra Santa desde hace miles de años entre quienes *interpretan* la palabra y quienes afirman que no es interpretable pues la palabra de Dios, el Clemente, el Misericordioso, fue revelada a Mohamed, quien es el Único Profeta. *El verbo se hizo carne* es otra variación del mismo tema.

En los ejercicios de caligrafía del Budismo Zen del Japón, no es fácil decir con claridad si se trata de dibujo, escritura, arte, poesía, religión, decoración, pues el resultado, muchas veces ilegible desde el punto de vista del lenguaje, termina en un templo como objeto de culto, por lo que es y no por lo que representa.

En esto trabajó también ampliamente Jung, en colaboración con Christmas Humphreys y D. T. Suzuki, estudiando la relación del lenguaje escrito con las imágenes y el pensamiento Oriental, situación que volvemos a encontrar en Deleuze y su búsqueda de nuevos modelos de pensamiento.

Mientras el lenguaje de los signos maneja un sistema de representación indirecto, el lenguaje de las imágenes enmascara el signo con el simulacro de la representación, lo que Hjelmslev denomina un Metalenguaje.

Lo que se transmite es y sigue siendo en esencia lo mismo, a pesar de que los procesos de producción impliquen una metodología distinta, tanto en la producción como en la interpretación.

Sobre estos principios, precisamente por incompletos, es necesario echar mano de la Psicología, en especial de las teorías expresadas por Jung en *El hombre y sus símbolos*, quien prologó la versión del *I Ching* de Richard Wilhelm y trabajó sobre el Tarot. Jung encuentra la permanencia en el tiempo y en el espacio de grandes mitos, símbolos y sueños que de alguna manera conforman el inconsciente colectivo y que él hace llegar hasta la penumbra de los tiempos. Estos Mitos, Símbolos y Sueños además de haber sido ampliamente representados en algunas culturas, no sólo por el arte, sino por muchas expresiones culturales y del pensamiento, se encuentran **codificados**, por ejemplo en los arcanos mayores del Tarot. Allí podemos leer las diversas concepciones del poder, la muerte, la locura, la fortuna, el diablo, etc. Llegando, algunos estudiosos de la materia a decir que se encuentran allí tipificadas casi todas las

conductas humanas. Algo similar se dice del *I Ching* que en su texto contiene casi todas las situaciones humanas; según ellos, los hexagramas, combinación signica, codificada, compuesta de líneas rectas superpuestas, enteras y quebradas, con sólo 64 combinaciones pretenden representar todas las situaciones de una cultura. No buscamos aquí comprobar o no la validez de estos hechos, sino tomar un dato que nos puede servir y que aquí hemos tratado de explicar; y es que lo que puede comunicar y pensar el hombre; es limitado en sus alcances y no depende de los artilugios del lenguaje.

Aquí llegamos a una discusión muy frecuente entre los artistas, que afirman que si pudieran expresar lo que sienten con palabras, entonces, ¿para que pintar? Al ver el arte de los Maestros, ocurre con frecuencia que nos quedamos *sin palabras*. Son hechos innegables, que no por eso justifican el divorcio entre las letras y las artes.

Cuando Calabrese, en *El lenguaje del arte*, cataloga los esfuerzos de la producción de la imagen, nos da claves para entender el valor agregado que toma la imagen en el proceso de producción tanto en lo físico como en lo psíquico.

Remitiéndose a Eco, Calabrese distingue once categorías entre los diversos tipos de trabajo semiótico:

1. "Trabajo de producción física de las señales.
2. Trabajo de articulación de unidades de la expresión.
3. Trabajo de institución de un código.
4. Trabajo de producción concreta cotidiana.
5. Trabajo de intervención sobre los códigos.
6. Trabajo retórico e ideológico.
7. Trabajo de interpretación.
8. Trabajo de articulación.
9. Trabajo de control referencial.
10. Trabajo de interpretación inferencial.
11. Trabajo de estímulo sobre el destinatario."⁷⁷

⁷⁷ CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Ediciones Paidós. 1987. Páginas 180, 181.

Esta situación nos lleva a pensar en un proceso previo de comunicación, que podemos llamar interno, es decir anterior a la publicación y puesta en contacto con los otros. Quien produce una imagen, previamente percibe lo real, lo traduce y lo **significa** con sus propias convenciones culturales y con las limitaciones de su repertorio sígnico, simbólico y técnico. Una vez producida la imagen vuelve a sufrir un nuevo proceso de comunicación interna en la que el artista ya no compara el producido con lo real o con su idea inicial, sino con el bagaje de su conocimiento. Antes de que alguien externo lea esta imagen, ya ha sufrido por lo menos dos lecturas. Es el mismo proceso que sufre cualquier escrito. Lo que no es claro, es que confiemos tan ciegamente en lo escrito impreso y sigamos dudando tanto de la imagen, así ésta esté impresa.

No obstante, como lo relata Debray, en *Vida y Muerte de la Imagen*, en muy pocos años ha variado en forma drástica el valor que la sociedad le confiere al texto escrito y a la imagen dibujada; situación debida en gran parte a los procesos de producción de ambos, que la tecnología ha venido aproximando.

El carácter de permanente y verificable, que tuvieron los textos y algunas imágenes, ha perdido lentamente su condición y gracias a la facilidad de edición, por ejemplo, de los textos sagrados, es muy fácil encontrarse entre las manos versiones de la Biblia, Evangélicas, Mormonas, de Jehová y muchas otras, retrocediendo o más bien reversando la teoría de Vernant sobre el mito, pues con tantas versiones ahora impresas, la realidad vuelve a ser mito.

La expresión, yo lo vi, empieza a primar sobre aquella seguridad del yo lo leí y el valor de los documentos impresos empieza a ser dudoso, a pesar de los papeles de seguridad, los sellos y las estampillas.

Con los computadores, lo escrito, a pesar de seguir siendo escrito, entró en el campo de la imagen y de lo fugaz y la imagen, al ser traducida al lenguaje digital se puso en el mismo plano, al menos desde el punto de vista de la percepción.

El enorme abismo que separaba la palabra de la imagen, se está aproximando por el lado de lo visual por una parte y de lo codificado por la otra, haciendo que las relaciones entre lo visual y lo motor interactúen de manera más amplia.

No obstante lo anteriormente expresado y las clasificaciones hechas desde la semiología y otras visiones como la efectuada por Jaques Derrida, en el texto *De La Gramatología*, nos aproximan a la problemática del lenguaje desde una visión ampliada y menos esquemática que la propuesta por la semiótica.

Se ha tendido a confinar la escritura en una función secundaria e instrumental: traductora de un habla plena y plenamente presente, técnica al servicio del lenguaje, portavoz, intérprete de un habla originaria, en sí misma sustraída a la interpretación.

"No hay significado que escape al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje. El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de "signo" y toda su lógica".⁷⁸

"Afirmar que el concepto de escritura excede e implica el de lenguaje, supone una determinada definición del lenguaje y de la escritura. Si no intentáramos justificarla cederíamos al movimiento de inflación que acabamos de señalar, que también se ha apoderado de la palabra "escritura" y no fortuitamente. Desde hace un tiempo, aquí y allá, por un gesto y según motivos profundamente necesarios, cuya degradación sería más fácil denunciar que descubrir su origen, se decía "lenguaje" en lugar de acción, movimiento, pensamiento, reflexión, conciencia, inconsciente, experiencia, afectividad, etc. Se tiende ahora a decir "escritura" en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también "escritura" pictórica, musical, escultórica, etc."⁷⁹

"Por lo tanto una ciencia del lenguaje tendría que volver a encontrar relaciones naturales, lo que quiere decir simples y originales, entre el habla y la escritura, es decir entre un adentro y un afuera.

⁷⁸DERRIDA, Jaques. *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 1971. Página 12.

⁷⁹Opus cit. Página 14.

Tendría que restaurar su absoluta juventud y su pureza de origen más acá de una historia y de una caída que habrían pervertido las relaciones entre el afuera y el adentro. Habría así una naturaleza de las relaciones entre signos lingüísticos y signos gráficos, es el teórico de lo arbitrario del signo quien nos lo recuerda. Según las presuposiciones histórico-metafísicas que evocábamos anteriormente, habría ante todo un vínculo natural del sentido con sentidos, y es el que va del sentido al sonido: "...el vínculo natural, dice Saussure, el único verdadero, el del sonido." Este vínculo natural del significado con el significante fónico condicionaría la relación natural que subordina la escritura al habla. Esta relación natural es la que habría sido invertida por el pecado original de la escritura: "La imagen gráfica acaba por imponerse a expensas del sonido... y la relación natural queda invertida".⁸⁰

"Lo que es insoportable y fascinante es esta intimidad que mezclaría la imagen con la cosa, la grafía con la fonía, hasta un punto tal que por un efecto de espejo, de inversión y de perversión, el habla aparece a su vez como el speculum de la escritura que usurpa así el papel principal. La representación se une con lo que representa hasta el punto de hablar como se escribe, se piensa como si lo representado sólo fuera la sombra o el reflejo del representante. Promiscuidad peligrosa, nefasta complicidad entre el reflejo que se deja narcisísticamente seducir. En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple. Puesto que lo que es reflejado se desdobla en sí mismo y no sólo porque se le adicione su imagen. El reflejo, la imagen, el doble desdobla aquello que duplica. El origen de la especulación se convierte en una diferencia. Lo que puede mirarse no es uno y la ley de la adición del origen a su representación, de la cosa a su imagen, es que uno más uno hacen al menos tres".⁸¹

"La lengua, pues, tiene una tradición oral independiente de la escritura, y fijada de muy distinta manera; pero el prestigio de la forma escrita nos estorba al verla". Por lo tanto no seríamos ciegos a lo visible, sino que estaríamos enceguecidos por lo visible, deslumbrados por la escritura."⁸²

"Una lingüística no es general mientras defina su afuera y su adentro a partir de modelos lingüísticos determinados; mientras no distinga rigurosamente la esencia y el hecho en sus respectivos grados de generalidad. El sistema de la escritura en general no es exterior al sistema de la lengua en general,

⁸⁰ DERRIDA, Jaques. *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 1971. Páginas 46 y 47.

⁸¹ Opus cit. Página 48.

⁸² Opus cit. Página 49.

salvo si se acepta que la división entre lo exterior y lo interior pasa por el interior de lo interior o en el exterior de lo exterior, hasta el punto de que la inmanencia de la lengua esté esencialmente expuesta a la intervención de fuerzas en apariencia extrañas a su sistema. Por igual razón la escritura en general no es "imagen" y "figuración" de la lengua en general, salvo reconsiderando la naturaleza, la lógica y el funcionamiento de la imagen en el sistema del que se la querría excluir. La escritura no es signo de signo, salvo que se dijera, de todo signo".⁸³

"El sistema de lengua asociado a la escritura fonético-alfabética es aquel en el que se produjo la metafísica logocéntrica que determinó el sentido del ser como presencia. Este logocentrismo, esta época del habla plena, puso siempre entre paréntesis, suspendió, reprimió, por razones esenciales, toda reflexión sobre el origen y el rango de la escritura, toda ciencia de la escritura que no fuese tecnología e historia de una técnica, adosadas a una mitología y a una metafórica de la escritura natural".⁸⁴

"Si "escritura" significa inscripción y ante todo institución durable de un signo la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos. En este campo puede aparecer luego una cierta especie de significantes instituidos, "gráficos" en el sentido limitado y derivado de la palabra, regulados por una cierta relación con otros significantes instituidos, por lo tanto "escritos" aun cuando sean fónicos. La idea de institución - vale decir de los arbitrario del signo - es impensable antes de la posibilidad de la escritura y fuera de su horizonte".⁸⁵

En lenguaje saussuriano sería necesario decir lo que no dice Saussure: no hay símbolo y signo, sino un devenir-signo del símbolo."⁸⁶

Las interacciones entre el lenguaje escrito, el fónico y el visual han sido tantas y tan compenetradas que no es fácil, separar los orígenes de cada uno, bajo una sola óptica, digamos la lingüística, sin tener que retorcer la verdad o comprimirla para que se acomode a nuestra interpretación.

⁸³ DERRIDA, Jaques. *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 1971. Página 56.

⁸⁴ Opus cit. Páginas 56 y 57.

⁸⁵ Opus cit. Página 58.

⁸⁶ Opus cit. Página 62.

Aunque no es sencillo deducir conclusiones precisas del texto de Derrida, podemos leer la gran dificultad que existe para aproximarse a la lectura de las imágenes compuestas por signos, con unas metodologías incompletas desde su inicio o excluyentes en algunos aspectos, para evitar interpretaciones dudosas, creando unos sistemas aparentemente muy confiables, siempre y cuando no se miren desde otros puntos de vista.

Es bien difícil hoy buscar orígenes limpios, puros, en cada uno de los lenguajes, pues hoy los medios tecnológicos nos presentan al mismo tiempo sonidos, palabras e imágenes y todos ellos sufren influencias recíprocas, transformaciones y mutaciones múltiples.

La Imagen puede tratarse desde varios puntos de vista todos ellos muy interesantes por sus aportes. La Filosofía con Aristóteles en su *Tratado del alma*, maneja con lucidez el problema y luego los sicólogos y los semiólogos desglosan sus particularidades. Sin embargo Régis Debray, logra presentarnos una nueva lectura desde la Mediología, que se adapta mejor a nuestros objetivos. Debray mira la historia del hombre como una historia de las imágenes.

*“Bajo esta visión la historia del arte debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: **la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas**. Así, de los cuerpos del rey, el perecedero y el eterno, es el segundo el que se instala en su maniquí de cera pintada. En la copia hay más que en el original”.*⁸⁷

*“Magia e imagen tienen casi las mismas letras, lo que no deja de ser significativo. Lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen. La imagen no pretende hechizar el universo por placer, sino liberarlo. El fetiche primitivo en el que hoy vemos un poema-objeto de funcionamiento simbólico, no da testimonio tanto de la libertad de espíritu como del sometimiento de nuestros antepasados a la noche, con sus dioses, sus monstruos y sus sombras errantes, todos ellos acreedores sedientos de sangre de sus deudores, los vivos”.*⁸⁸

Pensar la imagen, supone en primer lugar no confundir pensamiento y lenguaje, pues la imagen hace pensar por medios que no son una combinatoria de signos. El inconsciente que funciona por imágenes en asociaciones libres, transmite bastante mejor que la conciencia, que elige sus palabras.

⁸⁷ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós. 1994. Página 15.

⁸⁸ Opus cit. Páginas 31 y 32.

"Las imágenes hicieron entrar a los hombres en un sistema de correspondencias simbólicas, orden cósmico y orden social, mucho antes de que la escritura lineal viniera a peinar las sensaciones y las cabezas".⁸⁹

"Una imagen es un signo que presenta la particularidad de que puede y debe ser interpretada, pero no puede ser leída. Una cadena de palabras tiene un sentido, pero una secuencia de imágenes tiene mil".⁹⁰

"De la misma manera que hay palabras que hieren, matan, entusiasman o alivian, hay imágenes que producen náuseas, que ponen la carne de gallina, que hacen temblar, salivar, llorar, decidir, comprar o votar por un candidato. Se ha estudiado más la eficacia de las palabras que la de las imágenes. El psicoanalista o el brujo atraen la atención de los antropólogos, más que los pintores, los cartelistas y los cineastas".⁹¹

Ver es abreviar, es abarcar una gran cantidad de ideas en forma contemporánea. Se pone fin a la lógica lineal de las palabras y se escapa de los corredores de la sintaxis para abarcar toda su vida anterior.

"La imagen es lo primero del hombre y su propiedad. Sorprendente verdad paleontológica: el trazo como marca específica. Pájaros, abejas y delfines tienen una lengua, y muchos animales se comunican con señales sonoras. Los primates por su parte, pueden servirse de herramientas. Ninguno de ellos practica incisiones o grabados. Sólo el homo sapiens utiliza el grabado desde hace unos 35.000 años."⁹²

Dibujar y pintar, con medios materiales igualmente restringidos, no han cambiado fundamentalmente desde las cavernas decoradas. Los grabadores de cobre se distinguen específicamente de los grabadores de hueso por haber sustituido el sílex por los buriles de acero. Leroi-Gourhan ha explicado la formación de los antrópodos de dos parejas funcionales (mano útil y cara lenguaje), la aparición del símbolo gráfico

⁸⁹ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós. 1994. Página 47.

⁹⁰ Opus cit. Páginas 51 y 52.

⁹¹ Opus cit. Página 95.

⁹² Opus cit. Páginas 100 y 101.

establece nuevas relaciones entre estos dos polos operatorios, en el lenguaje figurado de los antrópodos el grafismo es determinado por la reflexión. Leroi-Gourhan asegura que el grafismo se inicia, no con la representación ingenua de lo real, sino con lo abstracto. Afirma que en el Solutrense, hacia 15000, la técnica del grabador o el pintor está en posesión de todos sus recursos, los cuales no son muy diferentes a los del grabador o pintor actuales. Explica cómo el hallazgo de imágenes muy realistas llevó al equívoco de creer que la pintura evolucionó del realismo a la abstracción cuando al parecer sucedió al contrario, siendo las primeras figuraciones formas primitivas del lenguaje simbólico que fueron evolucionando hacia un realismo cada vez más decadente.

Así mismo el comportamiento figurativo es inseparable del lenguaje: emana de la aptitud del hombre para reflejar la realidad en unos símbolos verbales, gestuales o materializados en figuras. Este lenguaje de las palabras y de las formas, de los ritmos y de las oposiciones simétricas o asimétricas, de frecuencia o de intensidad, es el dominio de la libertad humana; está ligado a las fundaciones biológicas y reposa sobre una significación pragmática y social, pues la palabra y la figuración son el cimiento de la célula étnica. Este lenguaje de origen biológico y de simbolismo específico, constituye la esencia del arte figurativo.

Nos aproximamos a 30.000 años de evolución para los testimonios figurados y a 5.000 de uso del lenguaje escrito. La figuración toma las mismas vías que la técnica y el lenguaje; el cuerpo, la mano, el ojo, el oído y se materializan en la danza, el mimo, el teatro, la música, las artes gráficas y las artes plásticas.

En la figuración plástica, podemos distinguir unos términos que definen este lenguaje: realismo, esquematismo, geometrización, decoración. Otros definen su inscripción espacial; composición, perspectiva, otros nos hablan de sentido común, como lo fantástico y lo no-figurativo.

“Ars moriens, arte moribundo. Así llama Plinio el Viejo a la pintura en el siglo primero de nuestra era. Dice además que el arte ha sucumbido a los encantos del oro. La molice ha causado la pérdida de las artes y, como no se puede hacer el retrato de las almas, se descuida también el retrato físico. El arte es el mortinato de nuestra cultura. Merecidamente: pues el arte occidental nace tomándose a sí mismo como fin y objeto y por eso muere. Rotación de tipo dinástico: el arte está muerto, viva el nuevo arte. Por lo tanto podemos estar seguros de no equivocarnos en absoluto, cuando se anuncia

la muerte de la pintura. Ese anuncio se ha hecho constantemente, de manera especial cuando la pintura ha gozado de mejor salud".⁹³

Ivins, en el capítulo III, del texto citado, dedicado a Simbolismo y Sintaxis, habla de lo inadecuado de las palabras como instrumentos de descripción, definición y clasificación de objetos de carácter único. Atribuir un nombre, consiste simplemente en establecer un vínculo asociativo entre una cualidad o un objeto concreto y una palabra concreta. La imagen visual es el único símbolo a nuestra disposición que no exige necesariamente la traducción de una percepción sensorial a otra percepción sensorial asociada con la primera o a una convención de correspondencias extremadamente limitada, arbitraria y artificial. La traducción de una percepción sensorial que nos llega a través de un conjunto de canales nerviosos a otra que nos llega a través de un conjunto distinto de canales nerviosos se realiza mediante la asociación. Algunas manifestaciones visuales son puramente esquemáticas, otras están destinadas a captar los rasgos de la personalidad. Una ilustración de botánica o de anatomía puede ser casi puramente esquemática, pues el objeto que se pretende simbolizar no es un caso particular de la forma de una hoja o un músculo concreto, sino una amplia clase general de formas. Sin embargo, en el caso de las ilustraciones de una historia de la pintura o la escultura, lo que se persigue es una representación visual de las características que diferencian a cada obra de arte de las demás. Y éstas no son características generales, sino particularidades de lo más concreto y preciso.

Otra diferencia importante entre las manifestaciones visuales y las construcciones con símbolos verbales es que, mientras existen significados de diccionario para cada uno de los símbolos verbales para los nombres de las cosas simbolizadas por un complejo de líneas y puntos, no existen definiciones de diccionario para los propios puntos y líneas individuales. Es como si tuviéramos definiciones de diccionario para frases y párrafos enteros, pero no para las palabras que los componen. Era natural que los antiguos llegaran a pensar que había algo mágico en las palabras, que las palabras eran la realidad y que las cambiantes fantasmagorías de las percepciones sensoriales que describían estaban compuestas por imitaciones o defectuosas ejemplificaciones de esa realidad que albergaba la palabra.

"Curiosamente, las palabras y su necesaria ordenación sintáctico-lineal nos impiden describir objetos y nos obligan a utilizar listas inadecuadas y muy pobres de ingredientes teóricos, a la manera de los más corrientes recetarios de cocina".⁹⁴

⁹³ DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1994. Página 203.

⁹⁴ IVINS Jr, W. R. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona. Gustavo Gili Editores. 1975. Página 99.

Es desde tiempos remotos que se ha venido tratando el problema de la imagen, como un problema de representación de las cosas o simulacro de la realidad. Pedro Azara, en *La Imagen y el Olvido*, nos presenta la visión que se tenía en la antigüedad.

*“Para Platón, la imagen, siempre visible, surge de un modelo existente y presente. Éste es previo con respecto a aquélla, prima sobre el reflejo. Las imágenes son el resultado de la directa impresión de una forma en una materia blanda o reacia. Son la huella originada por el paso de un modelo o arquetipo. Todas responden a un modelo de impronta que proviene de la glíptica o de la numismática. Cóncavas o convexas, están producidas por un molde. Por este motivo, los términos califican la manera en que las imágenes naturales y artísticas traducen en la superficie de la materia la forma exterior del modelo. De manera muy esquemática, las imágenes se pueden agrupar en dos bloques: los iconos y los ídolos. El primero agrupa la imágenes producidas por la correcta aplicación de un sello. Los contornos de la marca, limpiamente cincelados o dibujados, coinciden con los contornos del punzón. Son fácilmente medibles y, por lo tanto, informan con precisión sobre las proporciones del modelo real. Guardan un parecido exacto u homóisis con el prototipo, semejante al que mantiene un hijo con respecto a su progenitor. Nacen de la unión de un padre y madre o materia. Entre estos numerosos términos destacaríamos los que siguen estando de actualidad, como los de carácter (signo grabado), parádeigma (plano de arquitecto), schema (figura geométrica), diágramma (mapa topográfico) y týpos (marca en hueco). Por el contrario, los ídolos son imágenes que resultan de una incorrecta impresión. El molde o el modelo se aplica mal, a menudo deliberadamente. No se sitúa paralelamente con respecto a la superficie a imprimir, por lo que la huella se deforma. En el caso de un modelo tridimensional, unas caras se agrandan y quedan uniformemente iluminadas, mientras que otras se comprimen y quedan en sombra. La imagen, entonces, se desvirtúa, es equívoca o brinda una información errónea sobre la realidad, esconde o roba datos necesarios para tomar las medidas de la realidad”.*⁹⁵

“Platón reflexionó acertada y precisamente sobre la magia del arte, sobre sus sobrecogedores efectos en el alma del espectador. Calificó de magos a todos los que componían imágenes. Magos eran los poetas y los pintores, los retóricos y los sofistas, considerados como unos charlatanes, que daban más importancia al artificio persuasivo que al contenido. Todos atraían imágenes fulgurantes antes que

⁹⁵ AZARA, Pedro. *La imagen y el olvido*. Madrid. Ediciones Siruela. 1995. Páginas 26 y 27.

*hacia el fulgor de la verdad. El arte mimético tiene el mágico poder de hacer ver las formas representadas en dos dimensiones como si tuvieran cuerpo. Frente a un cuadro, el espectador, hipnotizado por la fantasmagórica presencia venusiana, confunde la imagen con la modelo. La imagen parece estar viviendo en esta lado del espejo. Se muestra como un ser a punto de salir del marco, si bien no es nada".*⁹⁶

*"Soñar, ¿no consiste, ya sea durmiendo, ya sea en vela, en tomar un objeto que se asemeja a otro, no por una imagen de este objeto, sino por el mismo objeto al que se le parece ?"*⁹⁷

En tiempos de Platón, los artistas plásticos seguían siendo unos aplicados artesanos a los que, en principio, todavía no les correspondía el hálito divino. Tendrían que pasar siglos antes de que Fidias y Apeles pudieran ser valorados como unos artistas iluminados por fulgor divino, a la altura de grandes poetas como Homero, Hesíodo y Píndaro.

"Sin embargo, Sócrates ya observaba que los buenos artesanos parecían tener el mismo defecto que los poetas. Porque practicaban excelentemente su trabajo, cada uno de ellos creía conocerlo todo, hasta las cosas más difíciles, y esta ilusión escondía su saber verdadero". El defecto de los poetas era que "sus creaciones eran debidas no a un saber o a un don natural, sino a una inspiración divina, análoga a la de los profetas y los adivinos". En consecuencia, y por defecto, se podía suponer en cierto sentido que, para Platón, los artistas plásticos también tenían inspiración, y que sus imágenes eran tan fulgurantes como las ficciones de los poetas en trance. Platón afirmaba: "llamo imágenes [...] a las sombras [...], los fantasmas representados en las aguas y sobre la superficie de los cuerpos opacos, lisos y brillantes, y cualquier representación de este estilo" hecha por "imitadores, ya sea los que aplican colores a las figuras, ya sea los que cultivan la música, es decir, los poetas y su cortejo de rapsodas, actores, bailarines..." Junto con los poetas, los grandes fabuladores eran los sofistas: eran los verdaderos poetas, inventores de ficciones que parecían reales. Hacían juegos malabares con los conceptos, haciéndose aparecer y desaparecer como por arte de magia. Magos y encantadores fueron los calificativos que Platón les dedicó reiteradas veces. Prestidigitadores, hacían ver que trabajaban. Los simulacros eran de su dominio: su arte pertenecía al territorio del "que fabrica imágenes y simulacros". Lo suyo no era la realidad ni la verdad, sino que "sólo saben imitar la

⁹⁶ AZARA, Pedro. *La imagen y el olvido*. Madrid. Ediciones Siruela. 1995. Página 31.

⁹⁷ Opus cit. Página 31.

realidad". Platón acabó comparando el arte de la sofística con el "de los hacedores de prodigios [...] [y con] la pintura", porque tanto los sofistas como los pintores, por ser "imitadores", eran "charlatanes".⁹⁸

"A través de las asociaciones entre determinados animales y figuras míticas, se dibuja con precisión la negra imagen que Platón se hacía de los ilusionistas y los artistas, esos seres extraordinarios física y moralmente. El hecho de que fueran descomunales, fuera de lo común, y de que estuvieran fuera de todo lo previsto, situados más allá de las reglas convencionales, definía a los artistas".

"Curiosos, con inquietudes, no se apeaban ni paraban en tierra alguna. Vivían al margen del grupo, al que se enfrentaban o del que prescindían. Solían colocarse por encima de los demás, pero no dudaban en rebajarse si era preciso. No sabían estar en su sitio ni guardaban las formas. Eran unos marginales, solitarios y excéntricos, cuyas insólitas maneras de actuar, bruscas o amaneradas, turbaban la regulada vida de la ciudad. Voluntariamente o por orden del grupo, estaban fuera de la ley y del orden social, pero con un pie en cada orilla. No cumplían ni respondían a ninguna norma convencional. Se desmarcaban o se deslindaban del resto y vivían encerrados en sí mismos o, por el contrario, sólo existían para la galería, lo cual era una brillante manera de distraer la atención de los demás acerca de sus verdaderas intenciones. Eran excéntricos e imprevisibles, lo que dificultaba que se les diera cumplida respuesta. Sus palabras y sus gestos estaban siempre fuera de lugar. Lo que decían y hacían estaba en el límite de lo tolerable, pero eran los únicos a los que se les permitía o que se habían arrogado la exploración del otro lado de la frontera. Tenían muy mala lengua y no se molestaban en medir lo que decían: hablaban de más o no soltaban palabra, lo que les impedía mantener un diálogo o compartir conocimientos que, por otra parte, no poseían. Lo suyo eran las palabreras y el cuento de la lechera, cuando no callaban lo que sabían. Sus explicaciones eran confusas y liosas y las soltaban sin que vinieran a cuento. No entraban en razones como si hubieran perdido el juicio. Tenían modales desordenados que, a menudo, revelaban trastornos internos debido a que su situación al filo de las normas acababa por descentrarlos. El exceso caracterizaba sus acciones y sus pasiones. Eran el centro de atención, pero luego desaparecían de la vista, haciendo ver que no estaban, como si el fondo, los bajos fondos, se los hubiera tragado. Estaban fuera de sus casillas, no cuadraban con nada. Andaban de un sitio a otro y daban la impresión de haberse extraviado o de haber perdido el rumbo, cuando en verdad jamás se habían hecho un ovillo, el ovillo

⁹⁸ AZARA, Pedro. *La imagen y el olvido*. Madrid. Ediciones Siruela. 1995. Páginas 87 y 88.

*con el que habían enredado a los demás, porque no estaban nunca donde se les esperaba ni respondían como era de esperar. Como era imposible ubicarlos, como rehusaban estarse quietos, causaban extrañeza y daban miedo. Se les temía, por que no se les veía venir, salían a escena por donde no se les esperaba y desaparecían por la puerta falsa. Por esto, en cuanto algo iba mal en la ciudad, se les juzgaba en falta y cargaban, como cualquier esclavo, extranjero o apátrida, con las culpas del colectivo, cuyas faltas expiaban."*⁹⁹

Esto nos aproxima a una conceptualización del grabado y a su significación como imagen.

Ya que dedicamos un espacio al problema de la imagen, buscaremos aquí desglosar las características del grabado, más como concepto, que como una clasificación basada en el modo de producción y que ha sido adoptada por la metodología didáctica de la academia, que es limitada y limitante por no estar basadas propiamente en el estudio de la imagen.

La posibilidad de producir y reproducir imágenes exactas y el concepto de Simulacro, expresado por Baudrillard, en *El intercambio simbólico y la muerte*, pueden ser unas de las características determinantes del grabado. Si bien es cierto que estos conceptos son comunes a casi todos los modelos de producción, es propio del grabado y de sus descendientes difundir el fetiche y la magia del arte, invadiendo casi todos los campos de la cultura, de la ciencia y de la técnica. Basta pensar en objetos de uso cotidiano como los billetes y los cheques, las estampillas, libros, periódicos, revistas, mapas, calendarios, partituras, tiquetes, diplomas, pasaportes, tarjetas de identidad, escrituras, facturas y una enorme cantidad de papeles impresos que han modificado nuestros hábitos culturales.

No es conveniente separar el desarrollo de la xilografía, del desarrollo de la imprenta, ya que los primeros tipos móviles eran grabados en madera y tampoco debemos decir que lo uno era un oficio artesanal y lo otro un arte, pues en la Florencia del renacimiento, ni el dibujo ni la pintura tenían estatus de artes y oficios. Es cierto que con la aparición del diseño tipográfico, los textos escritos se mueven más en el campo de lo visual, pero esa influencia se ejerce en ambos sentidos. Las tecnologías actuales avanzan con tal rapidez que mientras se escribe este trabajo se ha cambiado varias veces el programa editor de textos, siendo posible ahora escuchar los textos escritos o convertir los sonidos en textos escritos.

⁹⁹ AZARA, Pedro. *La imagen y el olvido*. Madrid. Ediciones Siruela.1995. Páginas 165 y 166.

Mirando desde los orígenes de la estampa en Occidente, estos están ligados a otras actividades culturales del hombre y se sabe que por mucho tiempo se utilizó este sistema en los talleres de orfebrería y armería para transportar e invertir dibujos decorativos, ya que la dificultad para dibujar elementos simétricos es notable, probablemente por la percepción cerebral. Es posible que por el incremento en la demanda de dibujos de un mismo tema se adoptara este sistema para agilizar la producción de dibujos.

No obstante Westheim, en su libro sobre *El Grabado en Madera*, nos muestra unos orígenes más enigmáticos y mucho más interesantes pues los relaciona con falsificadores, estafadores, tahúres, brujos y magos. Origen más obvio por el carácter de simulacro que rodea al grabado. Aunque Westheim no lo menciona, la característica propia del grabado de producir y reproducir imágenes exactas hizo posible la aparición de las cartas de juego y adivinación, que de otra forma serían rápidamente identificables y recordadas.

No cabe duda que la intención de Gutenberg fue sustituir mediante una técnica mecánica y más económica, el código manuscrito, que subsistía como privilegio aristocrático de unos cuantos, en una época en que el afán de ilustración y cultura ya se había apoderado de amplias capas del pueblo.

En realidad su propósito no fue otro que crear una **imitación**. Y ese carácter de imitación inherente a los primeros impresos fue la razón por la que la gente del gran mundo, como los Médicis, los veían con desprecio y no los admitían en sus bibliotecas.

Asegura Westheim, que Fust, un impresor sin escrúpulos, fue a París y vendió allí como manuscrito una de las primeras Biblias impresas.

Como estudiosos de la técnica, podemos afirmar que ésta supuesta estafa, no lo era tanto, si se piensa en la dificultad de tallar textos en letra gótica al revés con prácticamente ninguna posibilidad de error, por la dificultad de hacer correcciones en la madera. En un principio se quiso sustituir con el grabado en madera a la miniatura, sin el ánimo de crear algo nuevo, pues en el fondo se buscaba obtener un resultado idéntico. Se trataba de reemplazar el dibujo manual e imitarlo en forma tan ilusoria que el consumidor creyera que estaba recibiendo lo mismo que antes. Este esquema de suplantación se repitió cuando la xilografía a contrafibra, quiso imitar al aguafuerte y cuando el aguafuerte con barniz blando, quiso imitar la litografía y así sucesivamente. Sin duda alguna hay un elemento conservador en la introducción clandestina del nuevo procedimiento técnico que tiene buenas razones para no llamar la atención del público. Obligado a contar con la desconfianza de los que no lo consideran un sustituto equivalente, su ambición será conservar la

forma antigua sin mengua ni modificaciones. Es lo que sucedió con el hierro fundido, que empezó por imitar al hierro forjado; con el papel para paredes, que quiso hacerse pasar por tapicería y con los Salterios y Biblias de Gutemberg, que hicieron todo por parecerse a los códices manuscritos.

La imagen impresa es como el reflejo que nos muestra un espejo. La imagen del espejo simboliza el sentido de nuestros actos y la fidelidad de dicho reflejo testimonia el sentido de reciprocidad real entre el mundo y nosotros. La imagen reflejada no se pierde, puede ser vendida y convertida en mercancía. En el estudiante de Praga, el diablo, toma una imagen del espejo, la enrolla y se la mete en el bolsillo, constituyendo el ejemplo paradigmático del proceso de transformación fetichista del objeto en mercancía. El pacto con el diablo, es desde la edad Media, el mito de una sociedad comprometida con el proceso de dominio de la naturaleza, es el mito de la aparición del mercado, del oro y de la producción cuyo objetivo se devuelve contra los hombres. Se trata de una sociedad que ha firmado un pacto con el diablo, cambiando la trascendencia por la abundancia. Baudrillard, afirma que el equilibrio de nuestra sociedad de consumo se encuentra en su denuncia; es por eso que acepta la contestación y el arte. En el texto titulado *El intercambio simbólico y la muerte* afirma:

"Falsificación y reproducción implican siempre una angustia, una inquietante extrañeza: La inquietud ante la fotografía, asociada a un truco de brujería, y más generalmente ante todo aparejo técnico, que es siempre aparejo de reproducción, es comparada por Benjamin a la inquietud ligada a la aparición de la imagen en el espejo. En esto ya hay brujería, pero mucha más cuando esa imagen puede ser separada del espejo y volverse transportable, almacenable y reproducible a voluntad. Toda reproducción implica pues un maleficio. La reproducción es diabólica en su esencia, hace vacilar algo fundamental. Eso no ha cambiado mucho para nosotros: la simulación es aun y siempre el lugar de una gigantesca empresa de manipulación, de control y de muerte, así como el objeto simulacro (fetiche) tuvo siempre primeramente por objetivo una operación de magia negra".¹⁰⁰

Nos habíamos detenido aquí por varias razones, no se encontraba entre ellas el considerar el símbolo poco fiable por sus posibilidades de interpretación múltiple, sino por que las lecturas de la imagen desde la lingüística y la semiótica, nos transportaban al campo de la hermenéutica y la interpretación simbólica, campos que no pretendemos desconocer, pero que serían dignos de una aproximación más profunda y no de un párrafo del trabajo.

¹⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1993. Página 63.

Hay muchos momentos diferentes en las operaciones artísticas, siendo uno de ellos el componente simbólico, que no es aislado ni claramente definido en la operación, pero que tiene una gran carga en el interprete y el lector, siendo gran parte de este, producto tanto del inconsciente del artista como de la sociedad que lo produce.

Eliade, en *Mefistófeles y el andrógino*, ahonda en las facultades simbólicas de la producción humana, cuando afirma que:

"El interés actual de los filósofos, particularmente de los europeos, por el mito y el símbolo se debe en gran parte a los libros de Lévy-Bruhl y a las controversias que ellos provocaron. El auge a que nos referimos debe más de cuanto se puede decir a las investigaciones de ciertos filósofos, epistemólogos y lingüistas interesados en demostrar el carácter simbólico no solamente del lenguaje, sino de todas las demás actividades del espíritu humano, desde el rito y el mito hasta el arte y la ciencia. Puesto que el hombre posee una facultad creadora de símbolos, todo cuanto él produce es simbólico".

"Al enumerar los principales factores que contribuyeron a generalizar el interés por el simbolismo, hemos detallado al mismo tiempo las diversas perspectivas desde las cuales ha sido abordado su estudio. Tales perspectivas son las de la psicología profunda, de las artes plásticas y poéticas, de la etnología, de la semántica, de la epistemología y de la filosofía".

"Uno es historiador de las religiones no porque domine un cierto número de filologías, sino porque es capaz de ordenar los hechos religiosos en una perspectiva general. El historiador de las religiones no se comporta como un filólogo, sino como un exegeta, como un intérprete".

"Al ser el hombre un homo symbolicus y al implicar todas sus actividades el simbolismo, todos los hechos religiosos tienen necesariamente un carácter simbólico".

"Nunca se insistirá lo bastante sobre este punto, es decir, sobre el hecho de que la investigación de las estructuras simbólicas no es un trabajo de reducción, sino de integración. Se comparan y se confrontan dos expresiones de un símbolo no para reducirlas a una expresión única, preexistente, sino

para descubrir el proceso gracias al cual una estructura es susceptible de enriquecer sus significaciones".¹⁰¹

Eliade concreta aquí su definición simbólica del mundo en los siguientes 6 puntos:

"La primera observación que extrae es que el mundo "habla" mediante símbolos, se "revela". No se trata de un lenguaje utilitario y objetivo. El símbolo no es un calco de la realidad objetiva. "Revela" algo más profunda y más fundamental. Intentemos dilucidar los diferentes aspectos, las diferentes profundidades de esta revelación".¹⁰²

"1. Los símbolos son capaces de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata.

2. Para los primitivos, los símbolos son siempre religiosos, puesto que se refieren a algún aspecto de lo real, bien a una estructura del mundo.

3. Una característica esencial del simbolismo religioso es su multivalencia, su capacidad de expresar simultáneamente varias significaciones cuya solidaridad no es evidente en el plano de la experiencia inmediata.

4. Esta capacidad del simbolismo religioso para desvelar una multitud de significaciones estructuralmente solidarias tiene una consecuencia importante: el símbolo es susceptible de revelar una perspectiva en la cual las realidades heterogéneas se dejan articular en un conjunto o incluso se integran en un sistema. Dicho de otro modo: el símbolo religioso permite al hombre descubrir una cierta unidad del mundo y al mismo tiempo, su propio destino como parte integrante del mundo.

5. Pero quizá la función más importante del simbolismo religioso sea su capacidad de expresar situaciones paradójicas o ciertas estructuras de la realidad última que son imposibles de expresarse de otro modo.

¹⁰¹ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid. 1984. Páginas 245, 246,251,257,260.

¹⁰² Opus cit. Páginas 262, 263, 264, 265.

6. Por último, es preciso subrayar el valor existencial del simbolismo religioso, es decir, el hecho de que un símbolo se refiere siempre a una realidad o a una situación que compromete la existencia humana. Esta dimensión existencial es la que distingue y separa primordialmente los símbolos de los conceptos. Los símbolos se mantienen todavía en contacto con las fuentes profundas de la vida; se puede decir que expresan lo “espiritual vivido”. Tal es la razón de que los símbolos tengan una especie de aura “numinosa”: ellos ponen de manifiesto que las modalidades del espíritu son, al mismo tiempo, manifestaciones de la vida y, en consecuencia, que comprometen directamente la existencia humana. El símbolo religioso no desvela solamente una estructura de lo real o una dimensión de la existencia; aporta al mismo tiempo una significación a la existencia humana”.

Esta definición nos confirma aún más que las propiedades simbólicas de las imágenes radican en la aproximación que se tiene de ellas, no siendo intrínsecas a su ejecución. Digamos que la carga simbólica es un elemento latente en las imágenes, a los que el lector aporta una buena parte con su bagaje.

“De todo esto se desprende que aquel que comprende un símbolo no sólo se “abre” hacia el mundo objetivo, sino que, al mismo tiempo, consigue salir de su situación particular y acceder a una comprensión de lo universal”.

“Vivir” un símbolo y descifrar correctamente su mensaje implica la apertura hacia el espíritu y finalmente el acceso a lo universal”.

“Los símbolos relacionados con los hechos culturales recientes, pese a datar del tiempo histórico, se han convertido en símbolos religiosos porque contribuyeron a “fundar un mundo”

“Dicho de otro modo: los símbolos ligados a las fases recientes de cultura se constituyeron de la misma manera que los símbolos más arcaicos, es decir, como resultado de las tensiones existenciales y de las captaciones globales del mundo”.

“La dificultad del problema procede del hecho de que el símbolo se dirige no sólo a la conciencia despierta, sino a la totalidad de la vida psíquica. Además, incluso en el caso de que, tras una rigurosa encuesta efectuada sobre cierto número de individuos, se llegase a precisar lo que dichos individuos piensan sobre un determinado símbolo de su tradición, no nos asiste el derecho de concluir de ello que el mensaje del símbolo se reduzca únicamente a las significaciones de las cuales estos individuos

son plenamente conscientes. La sicología profunda nos ha enseñado que el símbolo transmite su mensaje y cumple su función aun cuando su significación escapa a la conciencia".¹⁰³

Es posible sostener que el artista es un partícipe inconsciente de la producción simbólica y que la extrema proximidad con los materiales sobre los que opera no le permite ver todos los alcances simbólicos de su producción.

Una lectura más contemporánea tiene Sperber acerca del símbolo:

"Resulta, no de las definiciones aceptadas que el símbolo, se repite, es la parte por el todo, o el objeto que hace pensar otra cosa distinta de él mismo, o el signo motivado. Si bien se mira, esta negligencia se explica de sobra y es parte de lo que les molesta a los semiólogos reconocer el valor de los fenómenos naturales, cuyos efectos psicológicos es, con demasiada evidencia, abusivo describirlos en términos de código. Ciertamente se reconocerá la concordancia simbólica entre la tormenta y la cólera, entre el claro de luna y las declaraciones de amor, etc., pero sólo en la medida en que tal concordancia sea objeto de una representación cultural institucionalizada".

"-en primer lugar, confirma la independencia del simbolismo respecto a la verbalización y su dependencia respecto a la conceptualización. -en segundo lugar, depende de la capacidad del sujeto para movilizar los medios de análisis, es decir, la definición semántica de los conceptos, o la caracterización enciclopédica de los conceptos. -en tercer lugar, muestra que ésta capacidad de movilización es afectada tanto por factores constantes como por factores variables. - en cuarto lugar, los factores que varían pueden hacerlo según la cultura, según el individuo y según la situación particular del momento".

"Todos estos factores, constantes o variables, determinan los medios conceptuales movilizables en una situación particular y por tanto, la aptitud del individuo para hacer corresponder la representación conceptual a la información que retiene su atención. Cuando esta información desborde sus medios de conceptualización, la representación conceptual será ella misma incompleta, ya desde el punto de vista de la analizabilidad, ya desde el de la pertinencia, y será puesta entre comillas".

¹⁰³ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, 1984. Páginas 268, 269, 272, 273.

"En el simbolismo cultural, las condiciones críticas que determinan la puesta entre paréntesis y el campo de evocación se vinculan muy sistemáticamente con los principios mismos y con los axiomas a partir de los cuales se construye el saber enciclopédico, y no con aspectos idiosincráticos de este saber".

"Las formas universales del simbolismo tienen, pues, unas condiciones críticas universales y una focalización universal. En cambio, los campos de evocación determinados por esta focalización difieren en amplia medida de una sociedad a otra, divergen según el punto de vista particular que se adopte en una sociedad, varían cuando ésta sociedad cambia".

"El estudio transcultural del simbolismo tiene por objeto las representaciones simbólicas que se encuentran en culturas diferentes, sus condiciones críticas, su focalización los elementos universales del saber enciclopédico que entran en el campo de la evocación. El estudio del simbolismo en una cultura particular puede apoyarse en estos primeros resultados parciales y completarlos describiendo los elementos idiosincráticos del campo de la evocación. Lejos de que estos dos procedimientos entren en conflicto, si se los concibe en estos términos han de correr necesariamente parejos. Los fenómenos simbólicos universales no tienen dos interpretaciones contradictorias, una constante y universal, otra variable y propia de cada sociedad; sino que tienen una estructura focal universal y un campo de evocación variable".

"Lévi-Strauss ha aclarado, como nunca con anterioridad a él, la universalidad de la focalización y los elementos universales del campo de la evocación en el simbolismo cultural. Pero, queriendo explicar sus propios descubrimientos en términos semiológicos, los había hecho, por el contrario, inexplicables. En efecto, él no ha descrito ni un lenguaje, ni una significación. Las propiedades universales que expone existen, sí, pero son cognitivas y no semiológicas. Las manifestaciones del simbolismo cultural violan sistemáticamente los mismos principios universales del saber enciclopédico, hasta el punto de que cuando parecen oponerse y contradecirse focalizan todavía mejor en la misma dirección, esclarecen mediante las mismas paradojas campos de evocación de contornos semejantes, **campos en los que cada cultura pone lo que sabe; campos que cada individuo recorre según su temor y su deseo. No hay significación en los mitos universales, sino, grosso modo, una focalización universal, un campo de evocación cultural y una evocación universal**".¹⁰⁴

¹⁰⁴ SPERBER, Dan. *El simbolismo en general*. Barcelona. Anthropos, 1991. Páginas 147, 148, 149, 168, 169, 170, 171.

Sperber, aquí prácticamente desconoce las propiedades que la semiótica le otorga a la interpretación de las imágenes y con sobrada razón, ya que estas teorías son muy forzadas y acomodadas a las tesis propuestas, pero el también analiza desde afuera, otorgándole toda la credibilidad a su propio lente.

"El dispositivo simbólico es un dispositivo mental acoplado al dispositivo conceptual".

"Para ser más exacto diré que no es precisamente la representación misma la que pasa a la memoria pasiva, sino el rastro dejado por el proceso de su construcción".

"La evocación puede ser considerada como la búsqueda de una información que permita restablecer la condición conceptual inicialmente insatisfecha".

"Las formas del simbolismo son extremadamente variadas: inputs perceptuales diversos, diversos tipos de carencia del dispositivo conceptual, condiciones focales de todos los géneros, ciclos corto o largo de la evocación".

"La noción misma del simbolismo ha sido utilizada para designar una propiedad entre otras de los fenómenos estudiados y no un dispositivo común que se subtiendiese a todos estos fenómenos y sólo a ellos".

"Para ciertos investigadores, sólo algunos aspectos particulares del simbolismo presentan una homogeneidad interesante. Para otros, por el contrario, como Cassirer o Lévi Strauss, el conjunto homogéneo interesante es más amplio que el simbolismo tal y como yo lo he circunscrito e incluye también las categorías semánticas de la lengua: para éstos, el dispositivo conceptual y el dispositivo simbólico no son distintos".¹⁰⁵

¹⁰⁵ SPERBER, Dan. *El simbolismo en general*. Barcelona. Anthropos, 1991. Páginas 172, 174, 177, 178.

EL HOMBRE - GRABADO.

Es posible ahora proponer una formulación del hombre – grabado, configurar un nuevo concepto, buscando ampliar el campo y el radio de influencia de este, no con el fin de cambiar su significado, sino de actualizarlo para prepararlo no sólo para afrontar los cambios que vienen, sino para que continúe siendo un modelo de vanguardia, de exploración, de experimentación de lenguajes, de formas de comunicación y de transmisión de actitudes culturales.

En el texto *¿Qué es la Filosofía?* Gilles Deleuze, define cuál es la concepción en la filosofía de concepto y cómo éste se puede expresar en el pensamiento como un rizoma.

En primer lugar, un concepto se define por sus componentes. Esta es su característica esencial. Deleuze establece las otras características así:

“Para empezar, cada concepto remite a otros conceptos, no sólo en su historia, sino en su devenir o en sus conexiones actuales. Cada concepto tiene unos componentes que pueden a su vez ser tomados como conceptos”.¹⁰⁶

“En segundo lugar, lo propio del concepto consiste en volver los componentes inseparables dentro de él”.¹⁰⁷

“En tercer lugar, cada concepto será por lo tanto considerado el punto de coincidencia, de condensación o de acumulación de sus propios componentes. El punto conceptual recorre incesantemente sus componentes, subiendo y bajando dentro de ellos”.¹⁰⁸

“El concepto es incorpóreo, aunque se encarne o se efectúe en los cuerpos. Pero precisamente no se confunde con el estado de cosas en que se efectúa. Carece de coordenadas espaciotemporales, sólo tiene ordenadas intensivas. Carece de energía, sólo tiene intensidades, es anergético”.¹⁰⁹

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *¿Qué es la Filosofía?*. Barcelona. Editorial Anagrama. Página 25.

¹⁰⁷ Opus cit. Página 25.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Valencia. Pretextos. 1997. Página 25.

"El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa. Es un Acontecimiento puro, una hecceidad, una entidad: el acontecimiento de Otro".¹¹⁰

"Por último, el concepto no es discursivo, y la filosofía no es una formación discursiva".¹¹¹

"Encontramos por doquier el mismo estatuto pedagógico del concepto: una multiplicidad, una superficie o un volumen absolutos, autorreferentes, compuestos por un número determinado de variaciones intensivas inseparables que siguen un orden de proximidad, y recorridos por un punto en estado de sobrevuelo".¹¹²

El concepto es el perímetro, la configuración, la constelación de un acontecimiento futuro. En *Rizoma*, Deleuze había ya distinguido las estructuras subyacentes de las conexiones rizomáticas:

"Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Un mapa tiene múltiples entradas".¹¹³

"Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc." ¹¹⁴

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Valencia. Pretextos. 1997. Páginas 25 y 26.

¹¹⁰ Opus cit. Página 26.

¹¹¹ Opus cit. Página 28.

¹¹² Opus cit. Página 37.

¹¹³ Opus cit. Páginas 28 y 29.

¹¹⁴ Opus cit. Página 48.

*"Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza".*¹¹⁵

*"Pero no hay que confundir tales líneas, o lineamientos, con las filiaciones de tipo arborescente, que tan sólo son uniones localizables entre puntos y posiciones. Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. El rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, son sus líneas de fuga."*¹¹⁶

Antes de ensayar la conformación de un nuevo concepto bajo la óptica del pensamiento deleuziano, vamos a enunciar algunos componentes del concepto *grabar*, como acontecimiento, en función de el Hombre - Grabado.

Tenemos conciencia de que con el procedimiento lógico y clasificatorio no es fácil elaborar un concepto rizomático. Nos proponemos más bien dibujar un mapa, hacer una *prueba de autor*, que disponga los componentes no en un plano, sino en un espacio, de la misma manera que se hace en un grabado, las distintas tonalidades no provienen de un sólo proceso, sino de distintos estratos superpuestos que se complementan entre sí. Una nueva concepción no puede ser el resultado de una sumatoria de conceptos. Pero si desconocemos este paso, que es más un tránsito, podemos caer en presentar las cosas confusas, cambiando los términos, pero no la concepción de la idea.

El hombre grabado de hoy, es el mismo de hace 30.000 años. Es por su condición de hombre grabado, que el *homo-erectus*, *homo-sapiens*, trazó, grabó un destino, que al menos en apariencia, lo separó de los otros seres del planeta. No fue su habilidad para caminar erguido, ni su disposición para el uso de herramientas, ni su facilidad para comunicarse con otros, ni el tardío desarrollo de un pensamiento racional, lo que convirtió al hombre en un ser sobreviviente y dominante en relación con sus coterráneos.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Valencia. Pretextos. 1997. Página 48.

¹¹⁶ Opus cit. Páginas 48 y 49.

La posibilidad de grabar en su memoria las **estructuras**, las **cadenaas operatorias**, así como las experiencias, en soportes más duraderos que su propia existencia, ha permitido al hombre conservar, mantener y transmitir los resultados de las experiencias vividas y adquiridas a cada nueva generación, obviando procesos y permitiendo nuevos desarrollos. Es claro que esto no se debe exclusivamente al hecho de grabar. Aquí están implicados procesos muy complejos de desarrollo de lenguajes, simbolismos, técnicas de transmisión y de recepción, así como de conservación, clasificación y recopilación de experiencias, todos ellos muy relacionados con las actitudes estéticas, simbólicas y artísticas propias del hombre grabado, pero es ese llevar y guardar para después, algo muy determinante en esta cadena.

Así implique retroceder, hacerlo es necesario para adelantar, definiendo lo que a la luz de hoy entendemos por *grabado* ya que resalta lo estrecho de su significado en nuestros días. En el medio artístico, es decir, entre comerciantes, galeristas, así como curadores y restauradores, el grabado es entendido como un producto seriado, de valor relativo dependiendo de la serie, del estado, de la conservación y de la calidad de la obra. Es considerado como un arte menor, pues se tiene la idea de que por alguna parte está el original del que proviene, lo cual no es estrictamente cierto. Se le asocia a la ilustración y a la caricatura periodística, también está asociado a tecnologías antiguas y obsoletas. El concepto actual no supera estos parámetros, lo que hace de éste un concepto verdaderamente pobre.

El objetivo de este trabajo consiste en buscar una aproximación más *amplia* al grabado, que las lecturas técnicas o biográficas tradicionales, más no una explicación del universo desde la óptica del grabado, desde el *big-bang* hasta nuestros días.

Por esto, aspectos claves como la economía o la sociología, apenas se mencionan, no por no ser importantes, sino por que ya han sido tratados suficientemente y por que el enfoque estético debe ser eso, estético.

Comprender el Grabado, como algo *actuante*, es el primer término que trataremos de desplegar (y no de definir) para actualizar el hombre – grabado como una posible salida a la mediatización del arte y al encierro de una supuesta cultura global, globalización, uniformante, repetitiva, que se alimenta de sí misma y de sus secreciones.

No es una casualidad que el concepto de Rizoma se nos presente hoy como posible. No hay nada nuevo; lo que hay es calco. No se exploran nuevas posibilidades. No se abren nuevos caminos. Los computadores no inventan, *ordenan*.

El hombre - grabado no se ha perdido, pero se está repitiendo, cayendo en un simulacro de su propio simulacro. Es desde hace mucho que aceptamos la representación de las cosas por las cosas. Pero ya aceptamos la representación de la representación de las cosas, como las cosas mismas. Las noticias se traducen de la televisión, al computador y al radio y nos llegan sin que nadie se percate de la transformación que sufren en todos esos cambios. Con las imágenes del arte sucede algo similar, pues la creación no es de quien la produce, sino de quien la transmite.

El Arte se encuentra en la manipulación de la materia, creando nuevas posibilidades de realidad. Grabar, no es pues hacer dibujos que representan realidades. Grabar, es asentar volatilidades. Es hacer surcos en el planeta. Es marcar puntos de referencia que producen efectos religiosos o políticos. Se graba, cuando se establecen los límites de una ciudad, una región o un país. Se graba, cuando se siembra un terreno y con su cultivo se graban las tradiciones y la cultura de un pueblo.

Los canales de Suez y de Panamá son grabados en un continente. Se hace grabado en la mente de las personas cuando se asientan en su memoria códigos, mandamientos, catecismos, azoras o métodos de pensamiento.

Pero el hombre - grabado abarca los conceptos de: ritmo, incisión, marca, transmisión, medida, huella, memoria, camino, límite, mapa, proyección, cultivo, bagaje, diferencia, comunicación, expresión, plano, deseo, futuro, historia, cotidiano, tatuaje.

Ritmo. El ritmo es uno de los elementos constitutivos del lenguaje gráfico. No sólo en la sucesión de trazos armónicos, sino en el proceso mismo de la elaboración de la imagen gráfica, la cadencia en la factura es inherente al grabado. La repetición, la sucesión, la secuencia, los espacios, las cadencias, los silencios, estructuran las imágenes.

"Pero aún antes de la aparición de los medios y las fábricas de información, ningún primitivo se topó con el tiempo y el espacio tal como en sí mismos, puros a priori de sensibilidad, vírgenes de incidencias"

relojeras y referencias míticas. Ritmos del paso en la marcha, del pisoteo en la ceremonia, de la melopea y las percusiones, de las incisiones figurativas en la madera o la piedra, vinculan de entrada la percepción del tiempo a las cadencias de la voz, la mano y el pie"¹¹⁷.

Tatuaje. El cuerpo humano y en especial la piel, es en algunas sociedades primitivas, el soporte que conserva las tradiciones, los símbolos y los ritos de transición e iniciación. Las incisiones en la piel se presentan de diferentes formas; como cicatrices, es decir cortes que producen (queratosis), señales permanentes en la piel. Como tatuajes, cuando se añade color a la herida, dejando señales coloreadas permanentes. Como pinturas, cuando se aplican colorantes más o menos permanentes sin comprometer la superficie de la piel. También hay mutilaciones y manipulaciones tanto de la piel, los órganos y el cuerpo, perforaciones, implantes, ensanchamientos y otras aplicaciones. El grabado en el cuerpo del hombre, el hombre – grabado, ha alcanzado desarrollos de la máxima realización estética, artística y simbólica como por ejemplo los tatuajes Maoríes, por cuyas cabezas, los ingleses llegaron a pagar sumas exorbitantes o los tatuajes de la Yakuza Japonesa, de incomparable valor estético.

Por mucho tiempo, estos grabados en el hombre fueron considerados expresiones de grupos marginales, asociándolos a marinos, presidiarios, etc. Otras formas menos estéticas se presentaron en el tatuaje de prisioneros en los *lager* alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. El código de barras es un desarrollo de este concepto. Sin embargo la expresión de la juventud de hoy, con el *piercing* y el *tattoo*, es una vuelta al hombre grabado primitivo. En el concierto de Woodstock 1999, prácticamente todos los músicos que se presentaron en escena, ostentaban con orgullo todo su cuerpo grabado, llegando a presentarse desnudos para mostrar su piel grabada, no sólo en las culturas primitivas sino en las nuevas tribus juveniles.

Marca. En la actualidad es una palabra con muchas acepciones. En su significado primario, tiene equivalencia con huella, pero con la intención, de dejarla, de conservarla para luego volver a ella con la finalidad de comprobar un acontecimiento, se hicieron marcas en el terreno para llevar cuentas en astronomía. La marca generalmente es grabada y sirve para clasificar espacios, tiempos, movimientos, territorios. Es el desarrollo intelectual de las marcas territoriales de los animales. Las marcas se convirtieron en signos y en convenciones que luego fueron medidas. Estos signos fueron apropiados por el ejecutor para diferenciarlos de las marcas de otros. Actualmente, las marcas hacen parte del vestido que llevamos, son

¹¹⁷ DEBRAY, Regis. *Transmitir*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1997. Página 127.

grabadas e impresas en las prendas y en nuestras cabezas y tienen o conforman un lenguaje, no sólo signico, sino simbólico en nuestra sociedad.

Medida. La sucesión rítmica de marcas grabadas, conforman o crean el concepto de medida. Dependiendo de las dimensiones de estas medidas, en relación con el hombre y con el mundo, aparecen distintos conceptos básicos, o mínimos, pues al poder dividir medidas pequeñas, se llegó a concepciones como la del átomo, comprendida por los griegos mucho antes de que los aparatos ópticos nos introdujeran en el mundo infinitesimal. Las marcas espaciadas a mayores distancias, llevaron a la concepción de medidas como la cuadra, el kilómetro, etc. lo que permitió relacionar el recorrido necesario para comprobar las marcas, con el tiempo, para llegar a concepciones como la de espacio, tiempo, ejemplo. Km / hora. Por otra parte, las medidas humanas, provienen de la propia anatomía del hombre, brazas, pasos, codos, cuartas, pero todos los hombres somos distintos, por lo que estas medidas se prestaban a confusiones y disputas. Una vez grabadas las marcas en metales estables, fue posible tener unas referencias codificadas, reproducibles y confiables a las que se puede recurrir en caso de disputa, como los metros, los pesos y las medidas de tiempo, que también son grabadas en metal, así como las medidas grabadas en bronce en los instrumentos de navegación, como sextantes, brújulas, etc.

Huella. La huella, por su insistencia, trasmuta el recuerdo individual en recuerdo social. Es el génesis del grabado. La mano estampada en la pared de la cueva, tanto en positivo como en negativo, es uno de los primeros registros que se tiene de la actitud de grabar. La escritura cuneiforme se basa en la huella de una caña de madera sobre arcilla fresca. Las huellas de leones y tigres, elefantes y rinocerontes, proporcionaban al cazador primitivo información de sus presas y de sus depredadores. Así conocieron la importancia simbólica y la carga de información que la huella presentaba. Los alfareros chinos firmaban sus piezas con la huella de su dedo pulgar. Hoy la huella es parte del documento de identidad.

Memoria. La memoria guardaba la impronta de los modelos de todas las cosas que el alma había recogido en el cielo antes de descender a la tierra. El alma era como una tablilla de cera sobre la cual las formas o ideas habían ido marcando su huella. Así programada con los recuerdos de todas las cosas, una vez en la tierra y ya recuperada, el alma debía ser capaz de leer los datos sensibles y reconocerlos o recordarlos.

Camino. Construir caminos, carreteras, ferrovías, es grabar la tierra dejándola llena de referencias y mensajes, lo que trae consigo la proliferación de símbolos impresos, propios de los sistemas de señalización vial. Las calles, las carreteras, las rutas marítimas, aéreas e incluso las órbitas satelitales, son incisiones, trazos,

grabados en una escala más grande, pero similar y no menos importante como afirma McLuhan, las rutas del papel y de la impresión siempre estuvieron relacionadas. Las carreteras son grabados en la geografía, que además, tienen una importante carga simbólica, *todos los caminos conducen a Roma*.

Límite. Así como frontera, se trata sólo de convenciones, grabadas más en el hombre que en el terreno. Al volar entre Moscú y Tokio, sobre Siberia, se atraviesan regiones, países y continentes, pero desde el aire no se ven los límites y los territorios no son de distintos colores como se ven en los mapas.

El límite es un grabado mental establecido entre naciones. En Sicilia, Italia, en la región de Ragusa, el terreno es tan pedregoso y pobre, que para habilitar el campo para el pastoreo, fue necesario recoger las piedras del terreno y amontonarlas, por lo que se hicieron infinitos muros de piedra que separaban el terreno y como sobraban piedras, se amontonaron en forma de torres, que no sólo delimitaron el terreno sino que lo marcaron con éstas construcciones. Casi toda la tierra está grabada con dibujos de setos de árboles, estacas y alambre de púas, que son un ejemplo de como el hombre, graba el mundo que lo rodea. También se delimita el terreno con murallas y con árboles.

Mapa. Se han grabado mapas del mundo conocido y del mundo desconocido. Hay gran cantidad de mapas grabados de un mundo imaginario. El mapa es una simulación comprensible o interpretable de algo que está por fuera de nuestras posibilidades de percepción. Los mapas proporcionan información y conforman el sistema de información de un Estado. Los mapas son la interpretación gráfica de éstos grabados en gran escala. Cientos de años antes de poder observar desde el espacio los continentes, existían mapas casi perfectos, realizados por cartógrafos, dibujantes y grabadores, que codificaron aquello que estaba por fuera de su percepción. El mapa enriqueció el lenguaje gráfico, pues debía representar, más allá de toda interpretación posible, el mundo real. Un arrecife mal ubicado podría significar la diferencia entre la vida y la muerte de la tripulación de una nave en el mar.

La sonda enviada al espacio por la NASA, llevaba **grabada** en una lámina de oro, no palabras, sino una serie de dibujos, entre ellos un mapa del sistema solar.

Los científicos han presentado el mapa del genoma humano que no es otra cosa que la recopilación grabada en un medio magnético de la información grabada en el *DNA* de nuestras células. Un mapa grabado de la vida que atraviesa todas nuestras acciones.

Proyección. La misma codificación que permitió elaborar mapas de lo desconocido, se convirtió en una herramienta del hombre para imaginar, concretar y hacer posible un mundo más allá de lo percibido. Con el bagaje de la percepción y con el lenguaje codificado fue posible representar o *presentar* algo no existente. La perspectiva, las geometrías, en conjunción con una serie de conocimientos adquiridos, permitieron al hombre proyectar y luego realizar el producto de su imaginación.

La Muralla China, es una de las pocas construcciones humanas que se observan desde el espacio. Es un grabado con bloques de piedra en un continente, es una línea, un signo, una marca, un límite, un grabado de enormes dimensiones.

Cultivo. Arar los campos es grabar en la tierra, el hacer los surcos es una actitud del hombre grabado. Este hecho implica elaborar cultura y crear tradiciones.

*"La cultura es lo que se hereda. La técnica es lo que se recibe. La primera se transmite, mediante actos deliberados: es un contenido singular que me concierne íntimamente, en mi propia identidad, sobre el que tengo responsabilidad personal y me incumbe legarlo a "quienes vengan después de nosotros." La segunda se transfiere y se difundirá espontáneamente: saco partido de ella pero ella no necesita de mí para existir, se mantiene a disposición. La técnica nunca es un mensaje; sólo la cultura se dirige a alguien."*¹¹⁸

Cultura, proviene de *coltura*, *coltivare*, sembrar la tierra. La cultura de un pueblo viene de su *coltura* de lo que cultiva, es por eso que la cultura es un término mucho más amplio que el Arte, ya que las producciones estéticas obedecen más a las costumbres alimentarias y a sus derivados. La artesanía de un pueblo está directamente ligada a su cultura y su arte es un desarrollo simbólico de sus tradiciones culturales.

Bagaje. Lo que se graba, permanece. Muy poco de lo escrito, en pergaminos, en papiros y por otros medios como la pintura permanece. El grabado es simple, pobre, pero eficaz. Hoy es posible leer incisiones egipcias de más de 6.000 años, y se conservan huellas incisas muy claras de más de 30.000 años. Se graba para liberar al hombre de conservar el peso de su memoria. Pero sólo es posible delegar la responsabilidad de la memoria a un soporte confiable. El más confiable hasta hoy es el papel, pero es muy perecedero. En la actualidad existen los soportes magnéticos y ópticos.

¹¹⁸ DEBRAY, Regis. *Transmitir*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1997. Página 79.

En enero del 2000, se publicó la Ley de la Confederación Helvética, (Suiza), equivalente a 45.000 páginas o 225 tomos de 200 páginas en un CD por el precio de 20 Francos Suizos, equivalente al valor de 4 paquetes de cigarrillos. Decir que el soporte magnético u óptico va a reemplazar al papel como soporte es una afirmación sin sentido, por el carácter transportable del papel; pero sí podemos afirmar que las impresiones macro, es decir, leyes, enciclopedias, tratados, diccionarios y una gran cantidad de lectura, sino de consulta, van a desaparecer no sólo por su elevado costo, el espacio que ocupan y lo velozmente obsoletos que se vuelven.

Historia. La historia, antes de la difusión de la fotografía en 1850 y después de la aparición del papel en el 1450, se encuentra *ilustrada* casi exclusivamente con grabados. La escala de alfabetidad convirtió la comunicación por imágenes en el medio más popular de divulgación cultural. El hecho que queremos recalcar es, que hoy cuando se quiere mostrar una situación del pasado, las imágenes más frecuentes con las que contamos son las imágenes grabadas. No hay fotos, no hay vídeos, casi exclusivamente, grabados.

Transmitir.

"Transmitir es organizar, por lo tanto constituir un territorio: solidificar un conjunto, trazar fronteras, defender y expulsar "lo propio de la unidad es excluir". El problema es que siempre ya hay territorio. Para garantizar a la vez la regulación de la herencia por un titular autorizado, su circulación en la comunidad y por último la aclimatación de ambos al medio exterior, es muy recomendable la institución jerarquizada. No se puede aclarar la oscura relación conmutativa entre un saber y un poder, viendo en ella el efecto de la relación de principio que une una memoria a un territorio y, más ampliamente, lo simbólico a lo político? No hay territorio, ideal o físico, sin capital, escuela sin director, doctrina sin fundador, cantón sin cabeza de distrito".¹¹⁹

"Lo que somos efectivamente, no lo somos de una vez por todas, por que cada día agregamos un nuevo patrimonio no hereditario a otro, capaz de retroactuar sobre él. "La vida - señala Georges Canguilhem - hace desde siempre sin escritura, mucho antes de ésta y sin relación con ella, lo que la humanidad buscó a través del dibujo, el grabado, la escritura y la imprenta, a saber, la transmisión de mensajes." ¹²⁰

¹¹⁹ DEBRAY, Régis. *Transmitir*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1997. Páginas 31 y 32.

¹²⁰ Opus cit. Página 99.

Estos recursos artificiales configuran un mecanismo común a la constitución de un saber y al desencadenamiento de una historia. La huella por su insistencia transmuta el recuerdo individual en recuerdo social".¹²¹

"¿Qué queda cuando se ha olvidado todo? El objeto. Confiar una performance que pasa a un soporte que dura es el medio menos incierto de hacerle atravesar el espacio y el tiempo. La vida se hace duración o conciencia de sí por medio de lo no viviente, lo sin conciencia; y un primate humano que no dejara nada tangible tras de sí retornaría a la condición del gran simio. No es que los materiales constitutivos de una espiritualidad escapen a la degradación natural, la polución o los microorganismos; también los archivos están sometidos a la entropía general, el papiro es destruido por la humedad, el pergamino por el fuego, el papel por el ácido, los discos de vinilo por el calor, las bandas magnéticas por la desmagnetización, etcétera.) Las grutas decoradas se alteran, los hierros forjados se corroen, los mármoles se desmoronan, las tapicerías se decoloran, los vitrales se deslavan con la lluvia. Bacterias, hongos, virus y algas no perdonan a los sólidos. En todo caso, una materia inanimada es mucho más confiable que una materia orgánica, un monumento menos incierto que un embalsamamiento, ya que los mausoleos duran más que las momias."¹²²

"La humanidad no tendría historia espiritual si no hubiera aprendido a transformar la materia en artefacto. Si el código puede ser animal, sólo el soporte es humano. Delfín o chimpancé, el animal comunica, no graba. Emite señales, no tiene archivos. Sigue pistas, no construye rutas. Deja al aire libre cadáveres biodegradables, no cava sepulturas para hacer que los despojos sean psicodegradables en el fuero interno de los sobrevivientes. La paloma mensajera se orienta mucho mejor que nosotros en la hora solar, por eso no fabrica ni gnomones ni sextantes. Los mamíferos de sangre caliente tienen territorios, no levantan puestos fronterizos. Entre un trayecto y un trazado o, si se prefiere, entre la pista y el camino, hay un cambio de linaje en el reino arborescente de lo viviente".¹²³

"Nuestro linealismo gráfico no forma parte del patrimonio genético de la especie; es una invención datada y localizada, que habría podido no existir. Además de que hay técnicas de la danza, la marcha, el acuñamiento y el transporte de cargas (su cuerpo es "el primero y más natural instrumento

¹²¹ DEBRAY, Régis. *Transmitir*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1997. Página 100.

¹²² Opus cit. Páginas 101 y 102.

¹²³ Opus cit. Páginas 103 y 104.

del hombre"), hay herramientas intelectuales (la numeración, la escritura, etcétera) sin aparataje aparente, así como "actos tradicionales eficaces" sin utensilios a su disposición".¹²⁴

"La tecnología se ancla en la biología y las herramientas no son frutos de la inteligencia sino de la vida".¹²⁵

"Nuestra cultura electrónica apenas cincuentenaria tiene por soporte un aparato fisiológico de cuarenta mil años de antigüedad. Mañana evitaremos algunas desilusiones si tenemos presente que el "hombre simbiótico" tiene el mismo rinencéfalo que al cazador de mamuts del paleolítico, mamífero depredador clavado a su perímetro de seguridad y dotado, para defenderlo, de una agresividad específica".¹²⁶

"El espejo (o piedra pulida), la firma manuscrita, la lectura individual silenciosa, el retrato (la imagen transportable de sí), la foto del documento de identidad (el duplicado reproducible); estas matrices, por más fechadas que estén, producen impronta o impresión. Nuestra presencia subjetiva en nosotros mismos se engendra en nuestras representaciones objetivas y la imagen del yo se trama con nuestras huellas, como nuestras imágenes mentales con nuestras imágenes-objetos. El yo es fabricado día y noche tanto por sus productos como por sus sueños, que encantan como fantasmas a nuestros espectros fijos y animados. Si las configuraciones sociales de la subjetividad son configuradas ellas mismas por las infraestructuras técnicas de lo social, muchas de nuestras disposiciones personales traducen dispositivos mentalizados (hábitos justificadamente llamados maquinales)".¹²⁷

"El dominio simbólico del tiempo supone prácticas de inscripción material. Sin embargo ¿no vimos ayer eminentes sociólogos de las sociedades industrial y posindustrial reservar a las técnicas un lugar más que sucinto?".¹²⁸

"Parece alcanzado el delirio posmoderno desde el momento en que se supone que el mapa hace el territorio, y que no hay otra realidad que nuestras representaciones y prácticas colectivas".¹²⁹

¹²⁴ DEBRAY, Régis. *Transmitir*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1997. Página 105.

¹²⁵ Opus cit. Página 106.

¹²⁶ Opus cit. Página 117.

¹²⁷ Opus cit. Página 122.

¹²⁸ Opus cit. Página 123.

¹²⁹ Opus cit. Página 125.

Grabar. Es establecer una marca o huella que puede ser retomada luego. El concepto de grabar está muy relacionado con los procesos de la memoria. Se trata de dejar impresiones en la memoria que luego pueden ser despertadas no importando el paso del tiempo. Se graban actitudes, normas de comportamiento, signos, símbolos y arquetipos. Grabar, es conservar información que se preserva como cultura. Es contener, para liberar memoria. Grabar, es conservar lo conocido para explorar los terrenos de lo desconocido, con las herramientas liberadas en la producción. Es un rasgo esencial de la cultura del nuevo milenio. La nueva cultura vive de lo grabado y hace una *mezcla* de lo conocido para presentarlo luego como novedoso. Uno de los problemas del Arte actual consiste precisamente, en que se vive de lo grabado sin grabar nada nuevo. Se ha vuelto un acto de manipulación de grabaciones. Vuelta a los simulacros de Baudrillard. Lo que ocurre es que no se manipula directamente la materia y las experiencias en su primer estado. Se perdió la aproximación mágica con el mundo. Ya no se transforma la materia, no se actúa sobre ella.

Grabar, es una operación que incluye una gran cantidad de elementos y metodologías que constituyen una red muy compleja, que trasciende la orbita de lo artístico pero que está dominada por un elemento guía, que es algo como el dibujo. Se trata de una forma organizativa que elabora nuevas formas de enfrentar y concebir, no sólo el mundo conocido, sino los mundos posibles.

Por otra parte, el concepto de grabar ha sufrido limitaciones muy grandes en su concepción tradicional. El caso de la fotografía, por ejemplo que se ha considerado como un desarrollo en-si, siendo más bien el resultado de desarrollos mecánicos, químicos y técnicos de los procedimientos del grabado. Es también el caso de los desarrollos fotostáticos, fotomecánicos etc. que han sido muy rápidamente adoptados y entendidos como procesos industriales, pero que no se han adoptado fácilmente como avances del concepto de grabar. Se graban sonidos en cintas magnéticas así como también imágenes. Se graba en disquetes y CD. Pero el acto más grande del grabar consiste en dejar impresiones en las mentes y en las memorias de las gentes y de los pueblos.

La obra de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, es un buen ejemplo de lo que acontece en nuestra cultura. Cuando el director de cine François Truffaut, en los años sesenta llevó a la pantalla ésta historia de ciencia-ficción, nos pareció exagerada y traída de los cabellos. No han sido necesarios los bomberos quemar libros para acabar con la creación en la sociedad. Las pantallas de televisión incrustadas en todas las paredes de las viviendas son hoy una realidad que ha superado con creces la ficción.

No se trata de la victoria de la esfera de la imagen sobre la galaxia Gutenberg. El libro no desaparece, como no desaparece, con la aparición de una técnica, la técnica anterior. Con la imprenta no desapareció la caligrafía, ni con la fotografía, desaparecieron el dibujo y la pintura.

“Las mediasferas no se montan en secuencias, sino que se entrelazan por estratos, como hojas; que hay un tiempo de latencia de las rupturas técnicas. Así ocurre con el manuscrito y la imprenta. Hasta alrededor de 1550 - escribe Paul Zumthor -, las dos técnicas colaboran en vez de oponerse. Y los efectos de la imprenta recién se harán perceptibles en el siglo XIX, gracias a la enseñanza obligatoria que hará del impreso una escritura de masas. En 1955, la televisión era una radio con imagen. Cada momento actual está retrasado con respecto a sí mismo”¹³⁰.

Las cosas se reacomodan y cambian las intensidades. Los espacios se reconfiguran y adquieren distintos niveles de incidencia en la realidad. Con el grabado ha sucedido que se desconfiguró ese espacio tan claramente definido que tenía dentro del arte, de la cultura y de sus medios. El concepto se volvió más inaferrable y se metió en tantas actividades de la vida cotidiana, que no lo vemos tan claramente delimitado, claro, clasificado.

El citar el texto de Deleuze se debe precisamente a que vemos cómo los conceptos mutaron de ser espacios autocontenidos, para devenir territorios cruzados por caminos.

Un diagnóstico del estado actual de las generaciones productivas y creativas nos muestra un ser receptivo, que espera y no devuelve, que no es propositivo. La interactividad es una farsa, pues las posibilidades de respuesta están condicionadas. Las nuevas generaciones se han formado bajo el bombardeo incesante de información visual y auditiva, sedentaria y con mínimas posibilidades de interacción. Incluso las herramientas creativas, son proporcionadas bajo la forma de *software* con posibilidades limitadas que uniforman los resultados. Estamos limitados a manipular percepciones e informaciones obtenidas y creadas por otros y codificadas en diferentes medios. El hombre conoce las pirañas del Amazonas, por que las ve por televisión y aunque viva cerca del Amazonas, casi nunca tiene una experiencia directa con ellas. La mayoría de las imágenes nos llegan ya en formato rectangular y bidimensional.

¹³⁰ DEBRAY, Régis. *Transmitir*. Buenos Aires. Ediciones Manantial. 1997. Página 171.

*"En este último cuarto de siglo, pero con mayor intensidad en la década de los noventa que acaba de llegar a su fin, el arte plástico se ha contagiado de la celeridad de consumo visual que han impuesto los medios de comunicación de masas. Conscientes de su falta de competitividad respecto a las estrategias y a la omnipresencia de los mass media, las corrientes artísticas de esta última década han decidido utilizar las mismas armas de combate que despliegan el cine, el video, la televisión o el ordenador desde sus omnipresentes pantallas. Por tanto a poco que nos paremos a reflexionar y analizar el corpus artístico de estos últimos años, no podemos pasar por alto el creciente protagonismo de las técnicas audiovisuales usurpadas de los mass media y de las nuevas tecnologías de la comunicación. Con el perfeccionamiento y la fácil manipulación de las imágenes de registro, estas nuevas tecnologías han pasado a estar indisolublemente unidas a las tendencias actuales más innovadoras y transgresoras. En muchas ocasiones las nuevas estrategias artísticas se han preocupado por como conseguir impresionar a su audiencia con contundentes mensajes que golpeen impiamente sobre la sicología del espectador. Como dice Virilio, se trata de sobresaltar al otro, electrocutarlo, desactivarlo. El puñetazo es el inicio de la comunicación. La tentación terrorista del arte se ha establecido en todas partes."*¹³¹

*"No hemos de olvidar, no obstante, que muchas de las manifestaciones artísticas que han tenido lugar durante la segunda mitad del siglo XX han llegado a nuestros ojos por mediación exclusiva de las imágenes de registro. Solamente la capacidad referencial de la cámara ha conseguido perpetuar ciertos conceptos artísticos abocados a desaparecer en el espacio y en el tiempo. De este modo infinidad de performances, han adquirido verdadera carta de naturaleza de obras plásticas en la medida en que se han dado a conocer mediante **la grabación audiovisual de su huella espacial** o su proceso temporal. Así destinadas a desaparecer, poco habría subsistido de ellas sin el apoyo de la fotografía."*¹³²

Al agrupar estas palabras y temáticas afines y separar el concepto de sus significados tradicionales, tratamos de mostrar como la vida tradicional, cotidiana, está atravesada si se quiere por esta visión hombre - grabado, sin llegar al extremo de que todo es hombre - grabado, pero que el pensamiento cultural del hombre de hoy, si tiene mucho de esa estructura y que está pensando su futuro sobre estas bases, sin ser enteramente consciente de ello.

¹³¹ GÓMEZ ISLA, José. *El papel del arte en la cultura de masas*. Revista *Lápiz 161*. Madrid. Publicaciones de Estética y Pensamiento, Marzo 2000. Página 22.

¹³² Opus cit. Página 25.

Elaborar una propuesta adivinatoria sobre los desarrollos futuros del arte gráfico en los años venideros, es un trabajo que le dejaremos a los McLuhan de hoy.

Para desplegar este nuevo concepto, entendemos que no se trata sólo de ampliar la visión del grabado, globalizándola, expandiéndola, lo que vemos como algo no sólo necesario, sino inevitable, más bien tratamos de descubrir, de develar la trama subyacente grabada en el pensamiento y en la cultura. En otras palabras, detrás de un grabado, siempre hay un grabado latente. No se trata de denotaciones y connotaciones inherentes a la imagen o al arte, que uno puede descubrir con un estudio profundo de la materia. Se trata de un grabado irremediable, del cual no podemos sustraernos y que condiciona nuestro comportamiento.

Nos proponemos aquí, señalar aspectos que consideramos descuidados y que pueden mostrar rumbos posibles, que más que presentar porvenires negros como los que señala Baudrillard, sean vías de posibilidad. Las concepciones basadas en compartimientos estancos como las áreas de conocimiento, oficios, saberes, especializaciones, conducen a caminos con pocas posibilidades de desarrollo. Las predicciones de Baudrillard sobre la mercantilización del arte, no son fácilmente aceptables y las diversas formas de expresión artística, como las instalaciones, performances y otras formas no objetuales y efímeras forman parte de una reacción en contra de ésta forma de consumismo.

Esto nos lleva a pensar que el arte no se encuentra en los objetos, sino en el actuar sobre los objetos, lo que no puede ser convertido en mercancía. Hemos dicho que la obra de arte es un subproducto del arte. Es algo así como la viruta que queda después de trabajar un trozo de madera para hacer un mueble. El arte no se encuentra ni en el trozo de madera, ni en el mueble, ni en la viruta, tampoco en el ebanista, pero éste lo hace aparecer cuando actúa. Las artes y los oficios han continuado empeñados en defender su especificidad y su diferencia, en gran parte por miedo a perder su identidad y su validez pragmática. Ésta obstinación las está llevando a su obsolescencia. En el campo específico del grabado, se insiste en el uso de técnicas anticuadas, lentas y costosas, que no obstante su belleza y el romanticismo de conservar oficios y tradiciones, lo están llevando a tener una participación poco significativa en los eventos artísticos y en los movimientos de vanguardia. Existe miedo para utilizar las tecnologías en uso por el temor de perderse entre la multitud. Lo que no debemos olvidar es que, es propiamente *el arte*, lo que le da a la materia y a la técnica la diferencia. No es el dominio de una técnica lo que genera el arte. Podemos tomar como ejemplo los desarrollos de la estampa al buril, dechados de virtuosismo técnico, como el rostro de Jesús grabado por Claude Mellan, con una sola línea en espiral que inicia en la punta de su nariz, que siendo una

obra maestra de destreza, es apenas conocida, mientras grabados de Picasso, con ninguna complejidad técnica, son mucho más reconocidos hoy como obras de arte.

Los desarrollos evolutivos encaminados a la especialización, conducen más al aislamiento y a la muerte por autofagia, que a una posibilidad real de inserción en la cultura. La propuesta de ampliar el concepto de grabar está encaminada a afianzar las relaciones con otros campos, al tiempo que se abren las posibilidades de actualización de una forma de arte que aparece extinguiéndose por su obcecación, mientras el concepto se hace más claro, más vivo y más evidente en la cultura.

Es muy frecuente que cuando nos interesamos por primera vez por algo, empezamos a verlo por todas partes. Después de mucho obligar el pensamiento a pensar, hemos comprendido que no es posible delimitar o encerrar o definir la nueva concepción. Es aquí donde hemos empezado a entender que el concepto de dispositivo no es algo estático, sino móvil, fugaz y actuante. El concepto aparece, salta, se dispara, cuando varios elementos entran en contacto, es algo así como el combustible de ciertos cohetes, compuesto por varios materiales inertes, que se encienden, sólo cuando entran en contacto en unas condiciones adecuadas. Por esto, un nuevo concepto de grabar no es simplemente la suma de conceptos como; territorio, ritmo, mapa, etc.

Todos estos son los elementos y son el arte y la magia, quienes los hacen entrar en contacto, creando las condiciones adecuadas. Debemos entonces empezar por liberarnos de la rigidez de los conceptos *a-priori*, es decir romper con las clasificaciones cerradas y establecidas por medio de nuevas definiciones a través del arte mismo, incorporando *al hacer*, todos los medios que se encuentran a su alcance, sin pararnos a definir su proveniencia o pertinencia.

La socialización de los medios nos ha hecho creer que todos somos artistas y que todo puede ser arte. Lo que no es cierto. No todos somos artistas y no todo es arte. No creemos que todo es arte, pero sí que todo puede ser susceptible de transformación y manipulación, por lo que partes del todo, pueden conformar un proceso de creación artística. Por lo tanto, no podemos continuar pensando que grabar sólo se puede hacer con metales, ácidos, prensas y papeles especiales, así como no debemos seguir clasificando como arte, sólo cierto tipo de artefactos producidos bajo unas condiciones reducidas. Las operaciones artísticas obedecen a unas intenciones determinadas, predeterminadas y claramente prefiguradas, lo que coloca a los procesos artísticos a un nivel paralelo a los procesos científicos, pues las operaciones del arte no son producto del azar o de la casualidad, sino del desarrollo de unas prácticas realizadas con unas

metodologías conocidas, bajo unas condiciones controladas, que en ocasiones conducen a resultados inesperados, a veces fortuitos y afortunados, que no ponen límites a las posibilidades, por lo que en ocasiones, se obtienen resultados que superan los parámetros esperados.

Lo que aquí nos proponemos es propiciar el reconocimiento del grabar y del hombre – grabado en las actividades cotidianas buscando disparar el dispositivo, una vez entren en contacto los distintos componentes con el medio propicio.

Otro de los objetos de nuestro trabajo, consiste en llamar la atención sobre el carácter mágico, al insistir en la necesidad volver a la manipulación directa de la materia por parte del artista con la intención de hacerla permeable a las vibraciones simpáticas.

Un problema más difícil es el de la lectura y la interpretación. Por una parte aceptamos la posibilidad de un control previo por parte del artista, tanto de los signos, como de los símbolos utilizados en un contexto conocido; pero la permanencia de las imágenes en el tiempo nos trae el problema del retraso en la interpretación, que se desarrolla en tiempos y espacios posteriores y por lo tanto no predecibles. De todos modos los signos aguantan limpios durante mucho tiempo y es el carácter mimético de las imágenes el que sufre los mayores cambios con el paso del tiempo.

También podríamos hacer un ensayo sobre lo que en el futuro pasará con lo que se escribe, se dibuja y se transmite, pensando en un futuro con muchos avances tecnológicos, pero con inmensas restricciones ambientales, burocracia, derechos de publicación y reproducción, licencias, claves secretas, *logins*, *usernames*, donde los computadores oyen, escriben y traducen, lleno de piratas, *hackers* y *craquers*, donde nadie crea y todo es copia y apropiación, donde todo está listo y hecho. Pero podríamos caer en una elaboración estilo McLuhan, que sería obsoleta aun antes de publicar el trabajo, pues los avances tecnológicos son tan rápidos y tan impredecibles que muy pronto seríamos superados por los acontecimientos. Un mundo de virus, programas, lenguajes, configuraciones, desconfiguraciones, publicidades obligatorias, multitareas, informaciones simultáneas y diversas, visuales, auditivas, impresas, con accesos previo pago con tarjeta de crédito, donde es posible imprimir lo que se escucha por radio, grabarlo, editarlo y enviarlo en un archivo.

Ahora tenemos la tecnología para guardar, registrar, conservar y luego reproducir lo que se nos aproxima. Liberar al hombre de sus tareas, para que quede libre para atender multitareas, llevándolo a esquizofrenia.

Quien se va a encargar de las cosas simples y esenciales, si la gente ya le descargó esos problemas a la inteligencia artificial. Será que el hombre se estresa, o que libera su tiempo para las cosas simples de la vida.

El mundo se puede convertir en un mundo de castas, como lo es el de la India. La de los creadores de la tecnología, la de los conocedores y usuarios y la de los no conocedores, ya excluidos por la distancia tecnológica insalvable, que luchan con herramientas obsoletas por conservar y alcanzar el dominio y el poder sobre los tecnócratas. Podrían aparecer también los Musulmanes iconoclastas, que luchan contra la dominación de la imagen, a los que se contraponen los artistas, que utilizando las artimañas de la magia, tratan de imponer su dominio sobre la mayoría de la población mundial analfabeta que cultiva la tierra con medios rudimentarios para producir las plantas de las que se extraen las drogas, que las tres castas más altas consumen, con el superávit de su sociedad y que aún no se han podido producir en forma sintética, es decir el te, el café, el tabaco, la uva, la *cannabis*, la amapola, la coca.

La mayoría de los asesinatos y las muertes casuales en la guerra podrán ser eliminadas, pues gracias a que es posible grabar en los proyectiles los códigos genéticos de quienes se desea eliminar, estos buscan el blanco genéticamente determinado hasta lograr su eliminación. El mundo entero se encuentra codificado, gracias a las tarjetas econo - genéticas y las transacciones e identificaciones se encuentran en bancos de huellas digitales - digitalizadas.

Con la llegada de los programas de reconocimiento de voz, se ha venido perdiendo la habilidad de escribir y gracias a la masificación de la imagen digitalizada, muy pocas personas conservan la habilidad de dibujar.

Más que una conclusión, podemos hacer una lectura de éste recorrido, encontrando además de que un bagaje de memorias y una colección de imágenes, el hombre ha grabado en su inconsciente colectivo unos dibujos complejos, que como mapas, cartografías o planos conducen sus movimientos y acciones. Como una metáfora del **destino**, muchos de nuestros comportamientos culturales están **pre-grabados** y sólo los dejamos fluir por estos surcos.

BIBLIOGRAFÍA.

- Autores Varios. ***Le civiltà dell'oriente, storia, letteratura, religioni.*** Roma. 1957.
- ANCESCHI, Giovanni y otros. ***Videoculturas de fin de siglo.*** Madrid, Cátedra. 1989.
- ARNHEIM, Rudolph. ***El pensamiento visual.*** Buenos Aires. Eudeba. 1976.
- AUGUSTINUS, Aurelius. ***De civitae Dei.*** Firenze. Sanzoni. 1963.
- AZARA, Pedro. ***La imagen y el olvido.*** Madrid. Ediciones Siruela. 1995.
- BALANDIER, Georges. ***El poder en escenas; de la representación del poder al poder de la representación.*** Barcelona. Paidós. 1994.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. ***Il medioevo fantastico.*** Milano, Arnoldo Mondadori. 1973.
- BARTHES, Roland. ***Lo obvio y lo obtuso.*** Barcelona, Paidós. 1992.
- BASCHWITZ, Kurt. ***Brujas y procesos de brujería.*** Barcelona. Luis de Caralt. 1968.
- BAUDRILLARD, Jean. ***El intercambio simbólico y la muerte.*** Caracas. Monte Avila Editores. 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. ***La sociedad de consumo.*** Barcelona, Plaza & Janes Editores. 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. ***La transparencia del mal.*** Editorial Anagrama, 1991.
- BENJAMIN, Walter. ***La obra de arte en la epoca de su reproductividad técnica.*** En discursos interumpidos I. España. 1982.
- BRADBURY, Ray. ***El hombre ilustrado.*** Buenos Aires. Minotauro. 1973.

-
- CALABRESE, Omar. **Como se lee una obra de arte**. Madrid. Cátedra.
- CALABRESE, Omar. **El lenguaje del arte**. Barcelona, Paidós. 1987.
- CARRETE, Juan. **GOYA, La mirada crítica**. Bogotá. Panamericana Editorial. 1998.
- CELANT, Germano. **Senza titolo**. 1974. Roma. Bulzoni Editore. 1976.
- CHAMBERLAIN, Walter. **Aguafuerte y grabado**. Madrid, Hermann Blume. 1972.
- CHAMBERLAIN, Walter. **Grabado en madera**. Madrid, Hermann Blume. 1978.
- CHATEAU, Jean. **Las fuentes de lo imaginario**. Madrid, Fondo de Cultura Económica. 1972.
- DEBRAY, Régis. **El arcaísmo posmoderno**. Buenos Aires. Manantial. 1996.
- DEBRAY, Régis. **El Estado Seductor**. Buenos Aires. Manantial. 1995.
- DEBRAY, Régis. **Transmitir**. Buenos Aires. Argentina. Ediciones Manantial. 1997.
- DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**. Barcelona, Paidós. 1994.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. **¿Qué es la Filosofía?** Barcelona. Editorial Anagrama. 1993.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. **Rizoma**. Valencia. Pre-textos. 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia**. Valencia. Pre-textos, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche y la filosofía**. Barcelona, Editorial Anagrama. 1994.
- DELGADO, Manuel. **La Magia**. Barcelona. Montesinos. 1992.

DERRIDA, Jaques. **De la Gramatología**. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 1971.

DI MARIA CONSTANTINO, Giovanni. **Enciclopedia della Magia e della stregoneria**. Milano. De Vecchi Editori. 1967.

DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968.

DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**. Madrid, Taurus, 1981.

ECO, Umberto. **Como se hace una tesis**. México, Gedisa. 1991.

ECO, Umberto. **La estructura ausente**. Barcelona, Editorial Lumen. 1989.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles y el andrógino**. Madrid. 1984.

ELLIOT, J. **Entre el ver y el pensar**. México. Fondo de Cultura Económica.

EWEN, S. **Todas las imágenes del consumismo**. Grijalbo Editores. México.

FOUCAULT, Michel. **Un diálogo sobre el poder**. Barcelona. Altaya. 1994.

FRAZER, James George. **La rama dorada**. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 1993.

GARCIA GUAL, Carlos. **La mitología**. Barcelona. Montesinos. 1989.

GAUTHIER, G. **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**. Madrid. Cátedra.

GOMBRICH, Ernst. **Historia del arte**. Madrid, Alianza Editorial. 1984.

GROUPE μ . **Tratado del signo visual**. Madrid. Cátedra. 1993.

GRUPPO di UR. **Introduzione alla Magia**. Roma, Edizioni Mediterranee. 1971.

-
- GUBERN, Roman. **La imagen y la cultura de masas**. Barcelona. Editorial Bruguera. 1983.
- HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Madrid. Guadarrama. 1953.
- HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. Barcelona, Guadarrama. 1975.
- HOFER, Philip. **Los caprichos, Francisco de Goya**. New York. Dover Publications. Inc. 1969.
- HOFER, Philip. **Los desastres de la guerra. Francisco de Goya**. New York, Dover Publications Inc. 1967.
- HOFER, Philip. **The Prisons, Le carceri, Giovanni Battista Piranesi**. New York, Dover Publications Inc. 1973.
- HOWARD, Daniel. **Callot's Etchings**. New York. Dover Publications. 1974.
- HOWARTH, David. **The men of War**. Madrid. Time – Life. 1978.
- HUBERT, H y MAUSS, M. **Magia y sacrificio en la historia de las religiones**. Buenos Aires. 1946.
- ILLING, Richard. **Japanese prints, from 1700 to 1900**. Milán. Phaidon, 1976.
- IVINS Jr, W.M. **Imagen impresa y Conocimiento**. Barcelona. Gustavo Gili Editores. 1975.
- JULIAN, Antonio. **Monarquía del diablo en la gentilidad del Nuevo Reino de Granada**. Santa Fe de Bogotá. Instituto Caro y Cuervo. 1994.
- JUNG, Carl G. **El hombre y sus símbolos**. Madrid, Aguilar. 1966.
- JUNG, Carl G. **Psicología y alquimia**. Buenos Aires. S. Rueda. 1989.
- KOCH, Stephen. **Andy Warhol Superstar**. Barcelona. Anagrama. 1987.
- KOLLWITZ, Kathe. **Gráficas Plástica**. Stuttgart, Instituto para Relaciones Exteriores Culturales. 1986.

-
- LEROI-GOURHAN, André. **El gesto y la palabra**. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 1965.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropología estructural**. Barcelona. Altaya. 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje**. México. Fondo de Cultura Económica. 1964.
- LEVY, Pierre. **L'intelligenza collettiva**. Italia, Feltrinelli. 1996.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. **Historia del grabado en Antioquia**. Bogotá. Banco de la República, 1993.
- LONDOÑO, Federico. **Immagine del diavolo**. Tesi di Storia dell'Arte. Accademia di Belle Arti, Firenze, 1982.
- LONDOÑO, Federico. **La imagen gráfica, entre el poder divino y el poder humano**. Medellín. Cindec. Universidad Nacional de Colombia. 1996.
- LÓPEZ, María del Pilar. **Normas Colombianas sobre documentación y presentación de tesis de Grado**. ICONTEC. Bogotá. Instituto Colombiano de Normas Técnicas, 1993.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. **Icono y Conquista**. Madrid. Hiperión. 1988.
- MALRIEU, Philippe. **La construcción de lo imaginario**. Madrid, Guadarrama. 1967.
- MARTIGNAGO, Ennio. **Il destino delle scienze umane, in un mondo tecnico**. Italia, Sestante. 1996.
- McLUHAN, Marshall. **La comprensión de los medios como las extensiones del hombre**. México, Editorial Diana, 1969.
- McLUHAN, Marshall. **La galaxia Gutemberg**. Barcelona. Planeta de Agostini. 1985.
- MURRAY, Margaret. **Il Dio delle Streghe**. Roma, Ubaldini Editore. 1972.
- NICHOLS, S. **Jung y el tarot**. Barcelona. Editorial Kairós. 1994.

-
- NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos**. Bogotá, Norma. 1992.
- ONG, Walter. **Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra**. Santa Fe de Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 1994.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudios sobre iconología**. Madrid. Alianza Editorial. 1976.
- PARDO, José Luis. **Sobre los espacios pintar, escribir, pensar**. Barcelona. Ediciones del Serval. 1991.
- PEREZ, Eugenia y otros. **Arte Naturaleza**. www.artenaturaleza.org.co , 2000.
- POLO, Marco. **El libro de Marco Polo**. Madrid, Alianza Editorial. 1987.
- PRO HELVETIA und Autoren. **Why make prints**. Zurich. Schweizer Kulturstiftung. 1998.
- PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1974.
- READ, Herbert. **Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana**. México. Fondo de Cultura Económica. 1972.
- SAN MARTIN, Javier. **La antropología, ciencia humana, ciencia crítica**. Barcelona, Montesinos. 1992.
- SARTRE, Jean- Paul. **La imaginación**. Buenos Aires, Editorial Suramericana. 1973.
- SCHWARTZ, Gary. **Rembrandt, Alle esten**. Maarsen, Haarlem de Haan. 1977.
- SPERBER, Dan. **El simbolismo en general**. Barcelona. Anthropos. 1988.
- STEVE, Francisco. **Historia del Grabado**. Madrid. Clan. 1993.
- STRAUSS, Walter L. **The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer**. New York. Dover. 1972.

THIBAUT-LAULAN, Anne Marie. **Imagen y comunicación**. Valencia. F. Torres. 1972.

THIBAUT-LAULAN, Anne Marie. **La imagen en la sociedad contemporánea**. Madrid. Fundamentos.

TRÍAS, Eugenio. **Teoría de las ideologías**. Barcelona. Ediciones Península. 1987.

VATTIMO, Gianni y otros. **En torno a la posmodernidad**. Bogotá, Anthropos. 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito y pensamiento en la Grecia antigua**. Barcelona. Editorial Ariel, S.A. 1983.

WESTHEIM, Paul. **Arte, religión y sociedad**. México. Fondo de Cultura Económica. 1987.

WESTHEIM, Paul. **El grabado en madera**. México, Fondo de Cultura Económica, 1921.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la Imagen**. Madrid. Cátedra. 1989.

**MUNAKATA SHIKO**

1903-1975



ALBRECHT DÜRER

La expulsión de Adán y Eva del paraíso



ALBRECHT DÜRER

del Apocalipsis 1498



MARTIN SCHONGAUER

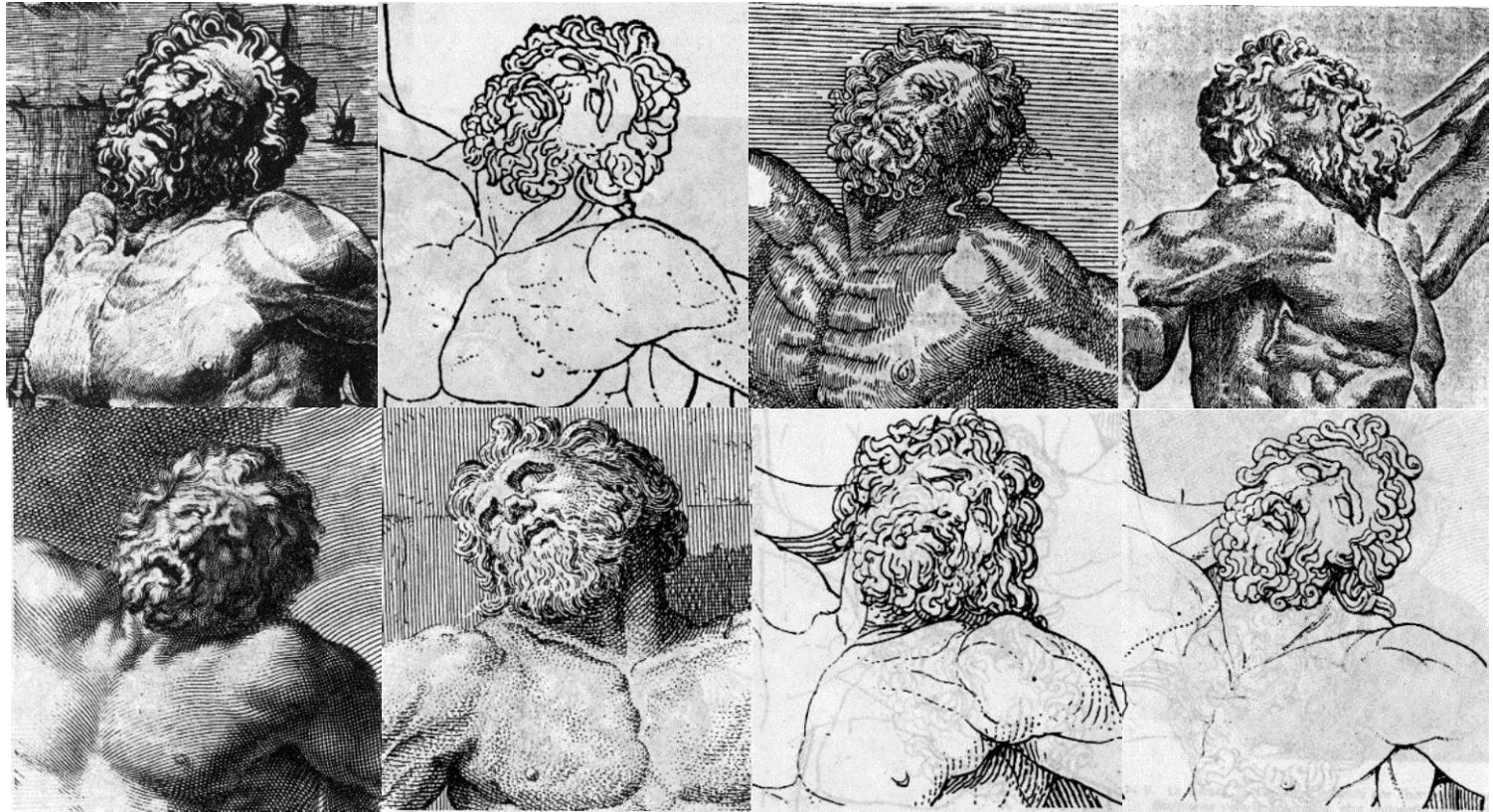
1470



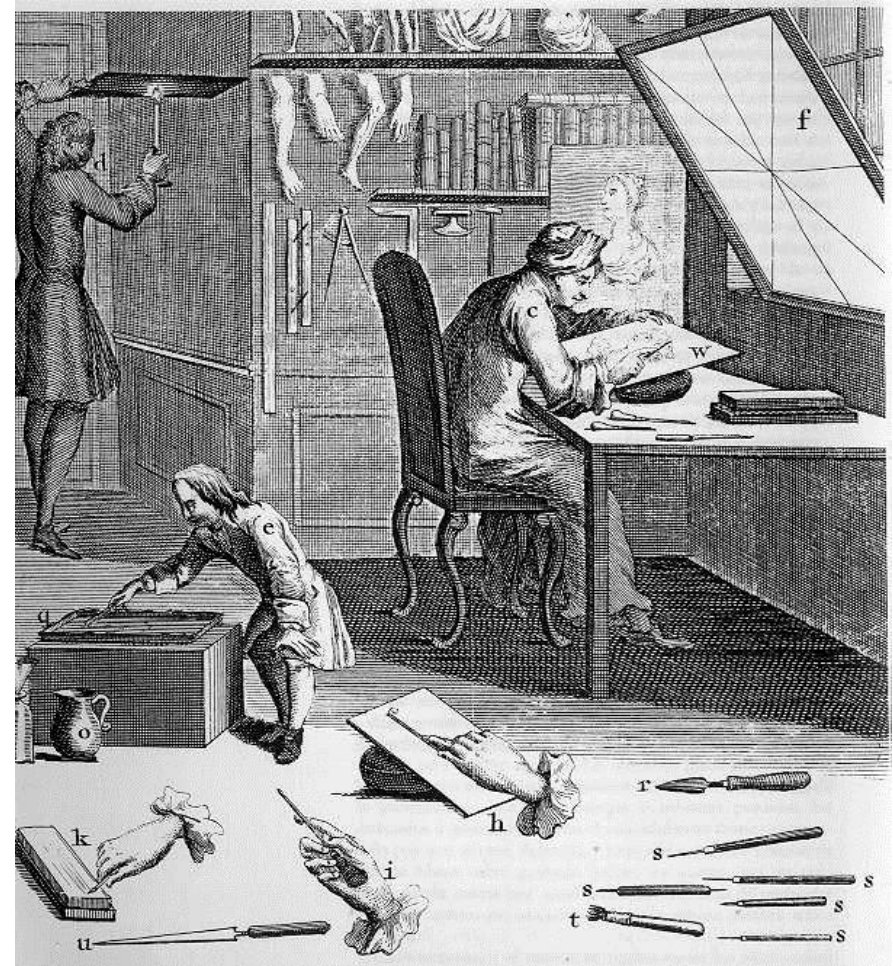
ALBRECHT DÜRER

1501



**LAOCONTE**

1527-1890



EL ARTE DEL AGUAFUERTE Y EL GRABADO

1751-1752



EMIL NOLDE

Jestri



ANTONY TAPIES

1994



MIGUEL CHEVALIER

DIGITAL CITY, 1997.



RICHARD LONG

EN LA TIERRA 1

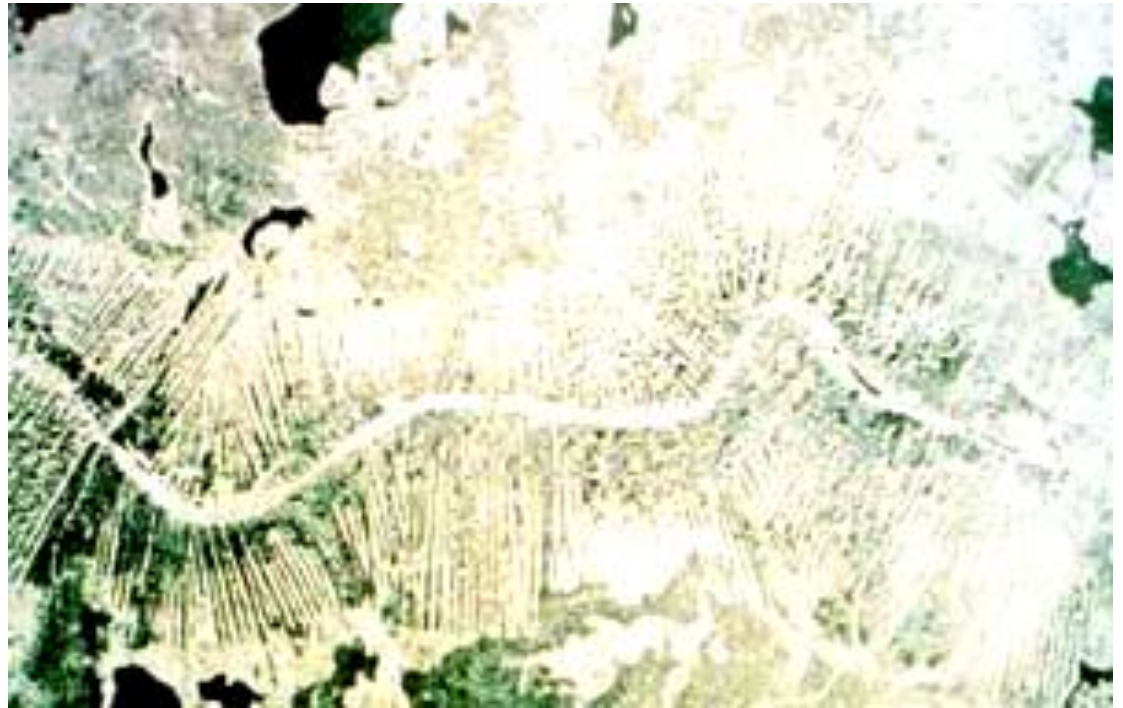
**EN LA TIERRA 2**

foto Clemencia Plazas



EN LA TIERRA 3

Nazca, Peru



VISTA AÉREA

Foto Federico Londoño